9240/0224
C117100

文物參考資料

第二卷 第四期

敦煌文物展覽特刊

（上冊）

文物參考資料編輯委員會編

THE UNIVERSITY OF CHICAGO LIBRARY
FAR EASTERN LIBRARY

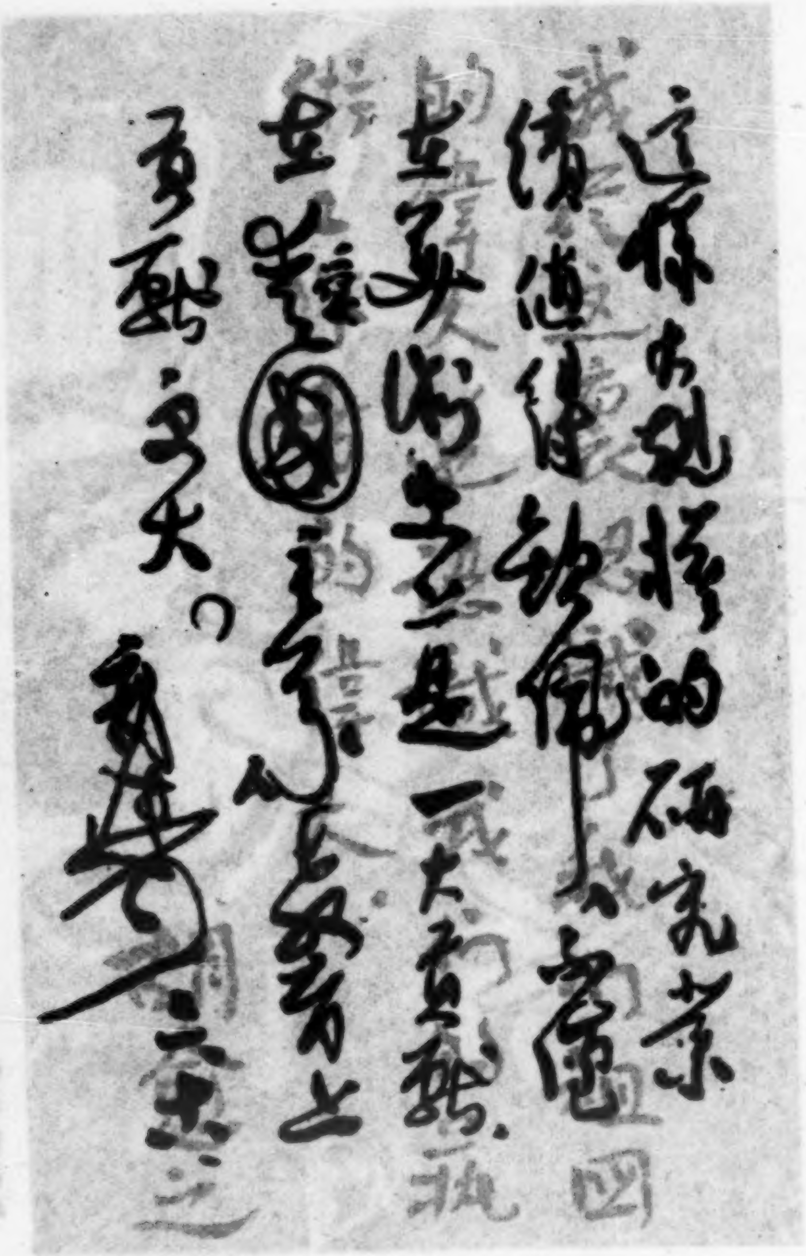
•封面說明•

這是晚唐壁畫，描寫報恩經變中善友太子被他的弟弟刺盲雙目後，在利跋城菓園中當園丁，正在彈箏自娛時，爲利跋王女一見傾心，願爲夫妻的故事。像「田園交響曲」一般充滿了感情的作品。從這裏，我們可以體驗到當時藝術工作者，是如何虔誠眞實地通過自己的筆觸與色彩，成功地把主題表現出來。

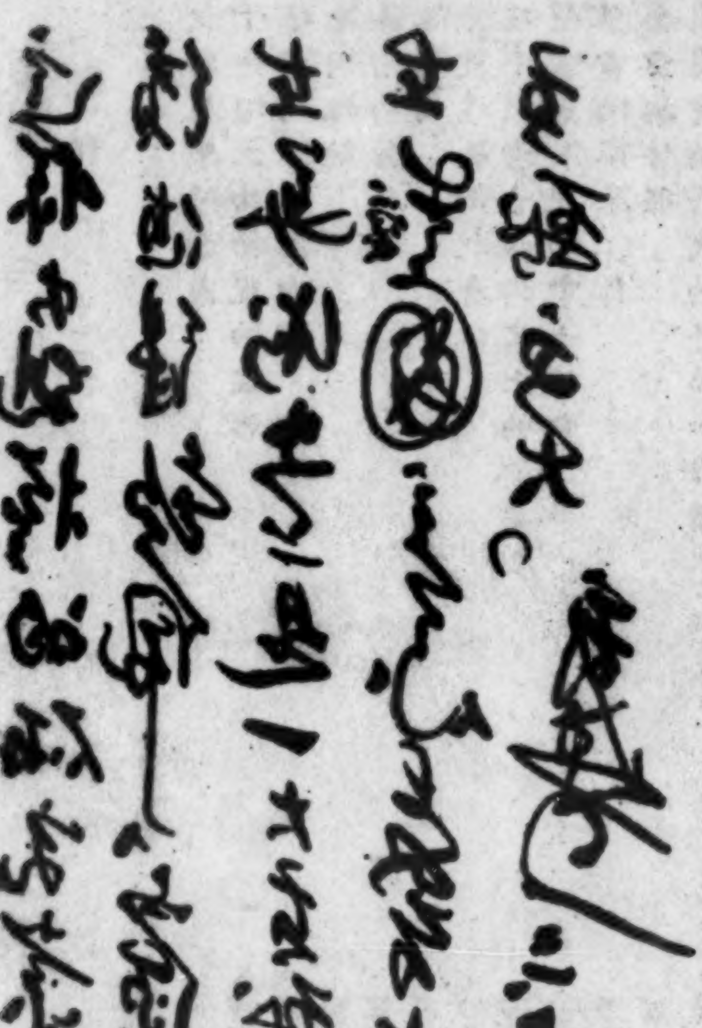
C117100

目錄 上冊

題字 三幅
圖刊 二十二幅
前言……鄭振鐸（一）
敦煌文物展覽的意義……鄭振鐸（二）
敦煌千佛洞文物發現的經過……傅振倫（九）
敦煌藝術的源流與內容……常書鴻（一五）
敦煌藝術概論……向達（三七）
中國藝術的發展……鄧以蟄（四六）
談敦煌藝術……吳作人（六二）
我對於敦煌藝術之看法……徐悲鴻（六七）
敦煌在中國考古藝術史上的重要……陳夢家（六九）
敦煌壁畫中表現的中古繪畫……王遜（七四）
敦煌壁畫的臨摹工作……潘絜茲（八五）
敦煌壁畫與佛經……周一良（九〇）
從敦煌壁畫論唐代的音樂和舞蹈……陰法魯（一〇七）
莫高窟的石窟構造及其塑像……閻文儒（一四〇）



37604
THE UNIVERSITY OF CHICAGO LIBRARY
FAR EASTERN LIBRARY



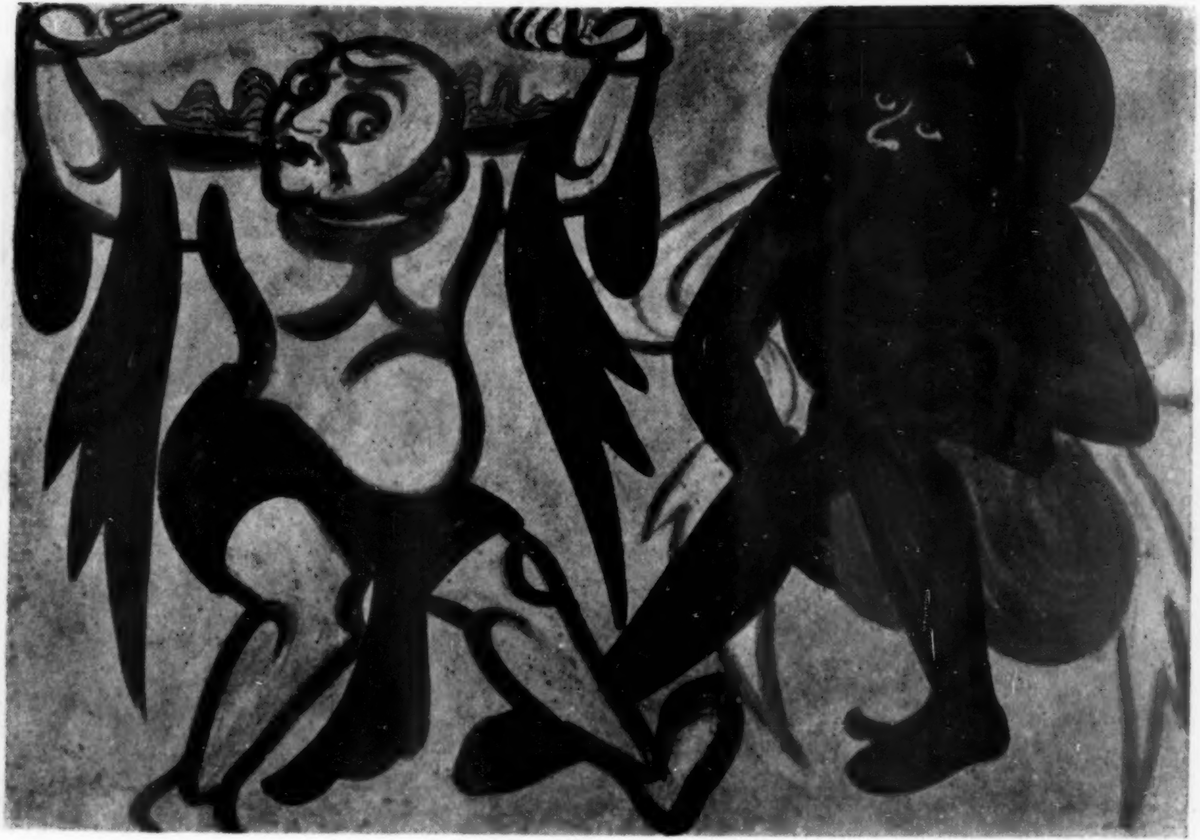
91607
THE UNIVERSITY OF CHICAGO LIBRARY
FAR EASTERN LIBRARY

我從这裏认识了我们祖國的偉大，也认识我们的藝術工作者的偉大。

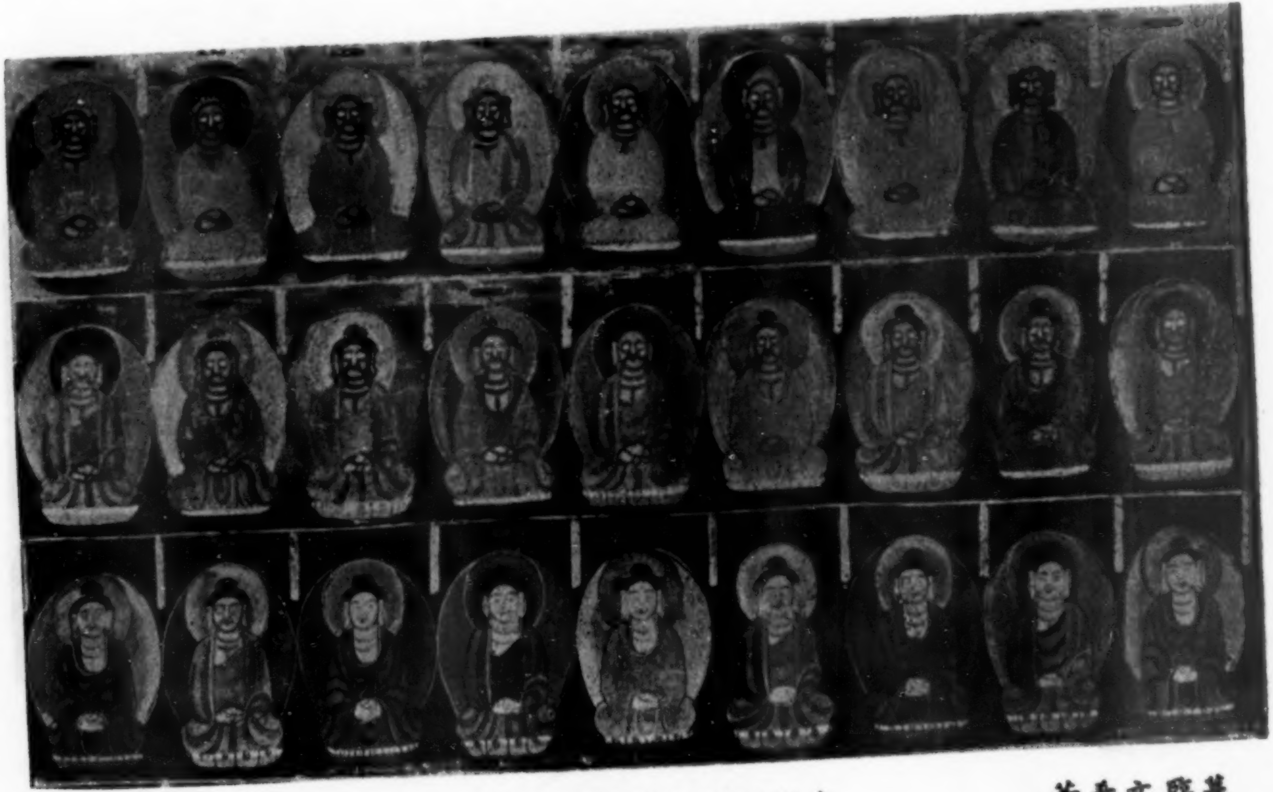
胡愈之

[illegible]

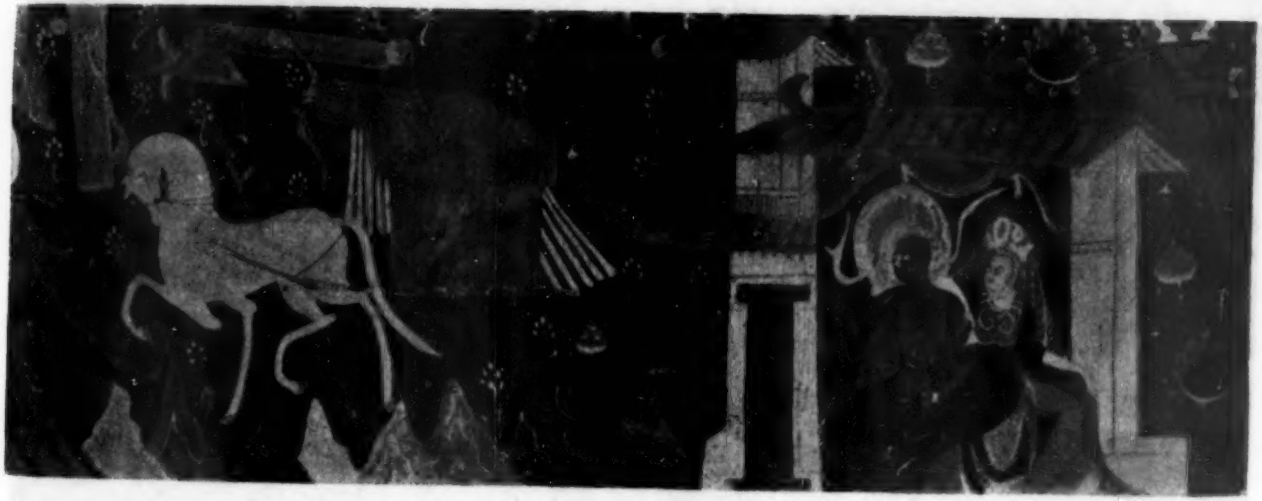
第二七五窟　北魏　尸毘王本生故事　常沙娜臨摹



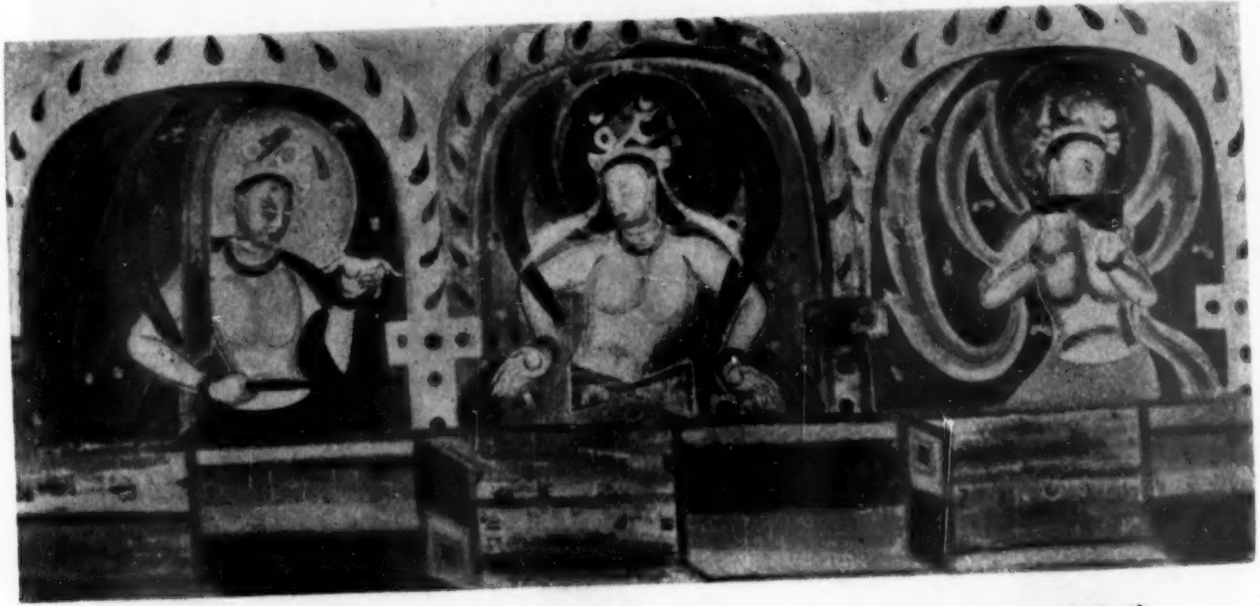
魏　伎樂人　　段文傑臨摹



北魏　賢刧千佛　（魏壁畫變色的過程）　董希文臨摹



第二五七窟　北魏　鹿王本生故事之一段　常書鴻臨摹



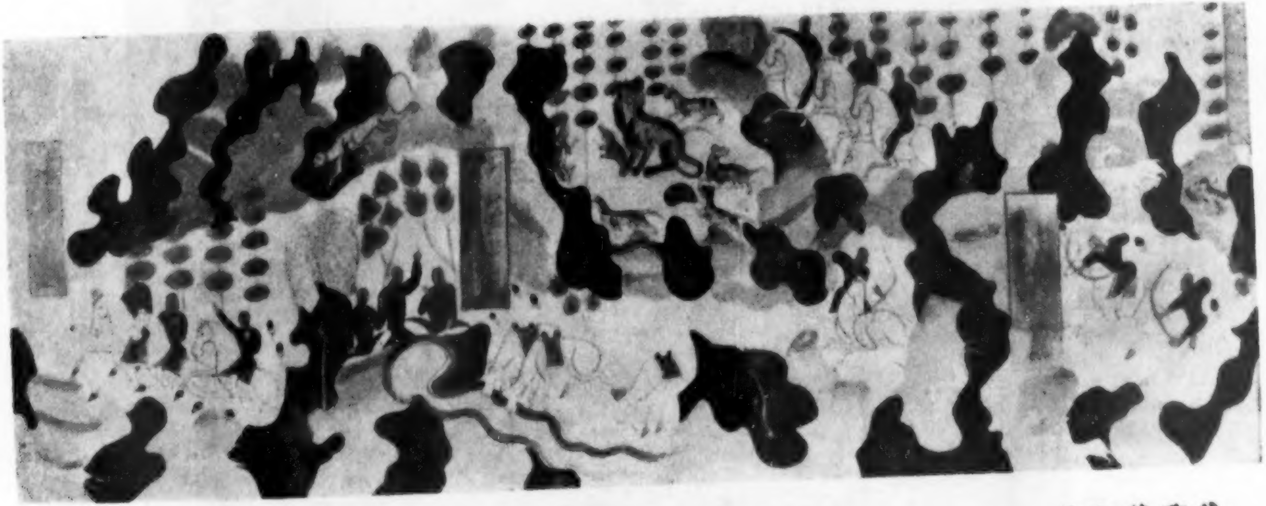
第二八八窟　北魏　伎樂　段文傑臨摹

第二八八窟　　北魏　馬夫和馬　　段文傑臨摹

第二八八窟　北魏　馬夫和馬　段文傑臨摹

第二九七窟　隋　伎樂人　歐陽琳臨摹

第三九〇窟　　隋　伎樂和供養人　　段文傑臨摹



第二九六窟　隋　薩埵那太子本生故事之一　范文藻臨摹

隋　藻井圖案　　　　鍾貽秋臨摹

第一三〇窟　　唐　少女面相　段文傑臨摹

第二二〇窟　唐　維摩詰面相　段文傑臨摹

第一七二窟　唐　西方淨土變之一部　常書鴻臨摹

第三二〇窟　　唐　飛天　　史葦湘臨摹

第三二〇窟　唐　飛天　史葦湘臨摹

第二二窟　唐　雨中耕作　歐陽琳臨摹

第一五八窟　　唐　涅槃變之一部　　范文藻臨摹

第一九四窟　　中唐　王及侍臣　　段文傑臨摹

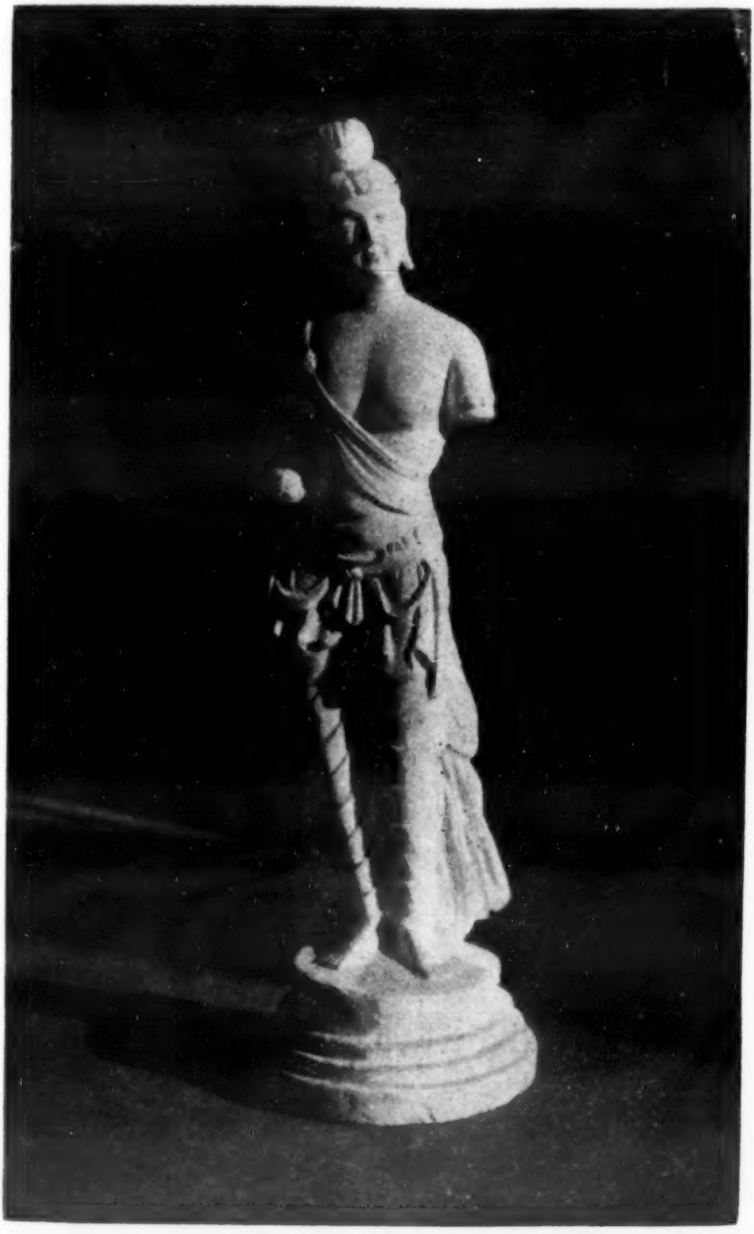
第一五六窟　　唐　張議潮統軍出行圖　　范文藻臨摹

第一五六窟　　唐　宋國夫人出行圖之一段

范文藻
段文傑 臨摹

第九八窟　五代　供養人像　常沙娜 張定南 臨摹

第九八窟　五代　供養人像　常沙娜 張定南 臨摹



第二五八窟　晚唐　觀音　凌春德臨摹

前　言

鄭振鐸

這一期本刊的篇幅特別多，一冊實在容納不下，故分作上下二冊出版。主要的內容是爲了配合在北京舉行的『敦煌文物展覽』，介紹、研究敦煌千佛洞（莫高窟）的壁畫與文物的。尤其着重於各帝國主義者怎樣進行文化侵略，借着調查、發掘文物爲名，而實行着間諜的工作，與他們怎樣掠奪敦煌千佛洞的古文書、古畫及古刺繡品的經過的報道與揭發。這在反帝國侵略——特別是美帝國主義者的侵略運動與發揚愛國主義的精神的工作上，一定會有啓發與推動作用的。

許多篇論文都是『敦煌學』專家的著作，我們很感謝他們特地爲本刊精心撰著這些文章。但在各位專家的論文裏，間或有些不同的意見，那是爭論不決的問題，一時也不可能立即得到結論。我們在這裏都照原文刊出，向廣大的讀者們徵詢意見，或展開廣泛的討論與研究。如有這樣的文章，我們是很歡迎的。

對爲這一期本刊撰稿的各位專家們致衷心的謝意！

敦煌文物展覽的意義

鄭振鐸

敦煌文物的展覽，不完全是表白敦煌藝術的重要性，更不是報道敦煌文物研究所的辛勤工作的經過，這個展覽是有其更深刻的意義與更重要的任務的。

敦煌的地位在甘肅省的西邊，離開酒泉和玉門關還有不少路。從蘭州到敦煌，有一條不很好的汽車道。離敦煌縣東南二十公里，便是中國藝術文物寶庫的千佛洞。這個千佛洞，從晉代（公元三六六年）開窟以來，歷經北魏、西魏、隋、唐、五代、宋、元，一直到清代，甚至到現在，都是西陲的佛敎信仰者們的聖地。每年都不斷地有信徒們到千佛洞『朝山進香』。不知什麼緣故也不知在什麼時候，這個聖地却爲道士們所佔有，而不是歸和尙們管理。北魏及以後各時代，均有佛敎信徒們繼續地開掘洞窟，塑造佛像，在洞壁上彩繪圖畫，並施捨以種種的佛敎經典、佛幡、佛畫等等。經過一千五百多年，香火不絕，彩繪常新。在五代和宋初，有張義潮和曹元忠，以敦煌爲其政治的中心。五季兵戈擾攘，而這裏却成爲比較安定的文化的中心之一，發展着高度的藝術的成就。在北宋中葉，敦煌却和中原隔絕了。不知是那一位僧侶，在這個時間，把千佛洞中的歷代寶藏，一切可移動的文物，像古文書的寫本（漢文的和其他古文字的）、佛畫、佛幡等等，封閉在一個秘密的複窟中，築了一堵牆封塞起來。經過了九百多年，在一九〇〇年的時候，千佛洞的主持王道士，爲了修理洞窟，在無意中把這個秘密的寶庫發現了。這裏有從地面上堆積得很高的古寫本和古畫。他並不知道這些文物的可寶貴。偶然取出幾卷古寫本給人看。於是發現寶庫的消息便在西陲流傳着。在一九〇七年，替英國的印度統治機構在

中國西陲工作着的匈牙利人史坦因知道了，便急急忙忙地帶了一個中國通譯蔣孝琬，跑到千佛洞來。他千方百計誘騙王道士，得入這個寶庫，恣意揀選他所需要的東西，以很少數的代價，賄買了王道士，運走了二十四箱的古寫本，五箱的古畫和絲繡品。史坦因在倫敦皇家地理學會裏，做了一次慚愧的講演。這個重要的消息便傳播到全世界，引起了更多的帝國主義的學者們的覬覦。緊跟着，法國的伯希和也到了千佛洞。他是懂得中國文字的。凡史坦因所漏網未取的東西，他都一古腦兒掘載而去。在把他所盜竊的敦煌文物安全運走之後，他帶了極小的一部分漢文的古寫本到北京來，誇耀於當時文人學士們之前。到這個時候，中國的學人們方才如夢初醒，知道了這個消息，也知道了這些文物的可寶貴。由羅振玉、李盛鐸他們爲首，經過當時的學部，行文到甘肅省，叫他們把王道士扣押起來，並把燉煌千佛洞寶庫裏所餘存的古寫本等等掃數運京。在這個時候，甘肅省的大大小小的官僚們也開始知道這些古寫本和古畫的可寶貴，便一層層的盜竊篡取，只送了八千六百多卷的古寫本到北京來。這些古寫本存在李盛鐸處很久。他又細心揀選了若干遍，把略略有意義的、有比較新鮮資料的古寫本，全都據爲己有，而將當時認爲不大有價值的佛經寫本，留給當時的學部。把比較長的卷子，撕裂爲二、爲三，以湊足原來八千六百多卷之數。現在『敦煌刼餘錄』（陳垣編）裏所著錄的，凡可把數卷的殘帙接連成爲一卷的，都是那時候竊取撕裂的贓證。這八千六百多卷的古寫本佛經，現存北京圖書館。除了若干卷古佚經之外，實在可以說是精華全去了。過了幾年，史坦因又到敦煌去，王道士還問他再要不要那些寫本。他回答道：『要的』。王道士便把以較猾的手腕秘密保存着的若干卷古寫本又賣給了他。伯希和、史坦因們還會注意到千佛洞的壁畫。他們對於這些古代的最高的藝術成就，也都是饞涎欲滴的。可是拿不走。他們無法剝下這些偉大的壁畫來。伯希和便逐洞攝影，印出了六大本的『敦煌千佛洞壁畫集』。這部書一出版，連這些不可移動的藝術品，也成爲帝國主義者們的追逐

的目標了。美帝國主義者來得晚，可移動的文物已經無什可奪取了，便移其注意力於壁畫和塑像上去。美國的間諜華爾納第一次用膠布捲去了一四五、一四四、一四一、一三九號洞的精美無匹的唐代壁畫二十餘方，搬走了幾尊最好的塑像。第二次，他準備工夫做得很充分，想以更大的規模，來掠奪北魏、西魏的幾個時代的洞窟的壁畫。但在這個時候，甘肅的人民們覺醒了，他們怒吼起來，把他驅逐了出去。這樣終於依靠了人民自己的力量，制止住帝國主義者們的繼續的掠奪。現在千佛洞的四百六十九個洞窟的無價的壁畫還能夠保存得相當的完整，完全是人民自己起來保護自己的藝術寶庫的結果。

這個典型的例子，足够說明帝國主義者們怎樣在中國予取予求地恣意掠奪我們文化遺產，也足够說明帝國主義者的魔手是無縫不鑽地向我國到處伸入的。在經濟、政治、軍事、文化的明目張膽的侵略之外，連我國民族的最可寶貴的藝術遺產，他們也不肯輕易放過。那時在新疆方面，英、德、日和帝俄的勢力也在積極的侵入。借着探險和搜尋古物爲名，實際上幹的是間諜和測量地勢的工作，作爲軍事、政治的侵略的先鋒隊。這證明：藝術品的掠奪和間諜的軍事、政治的作用是齊頭並進的。敘述着敦煌文物被掠奪的慘痛的經過，也便是敘述着一部我國近五十年來帝國主義侵略的慘痛史！這使我們提高了愛國主義的精神；這使我們感謝中國共產黨和毛主席澈底地乾淨地掃除了百年來帝國主義的腥羶，使中國人從此站立了起來，絕對不允許過去的那末樣被侵略、被掠奪的慘痛史的再演！只有人民政權之下，才能保護祖國勞動人民的最高的藝術創作與文物，而不令其遭受掠奪與破壞。這便是敦煌文物展覽的主要意義。

敦煌千佛洞凡四百六十九個洞窟，每個洞窟都有保存得相當好的歷代的壁畫和塑像。從北魏到元代，整整的一千年間，畫家們和雕塑家們綿綿不絕地遺留着他們的弘偉無比的作品，在這西陲的洞中和壁上。這四百六十九個洞窟，上下蜿蜒，有四公里之長。若把這四百六十九個洞窟內的壁畫聯接起

和壁上。這四百六十九個洞窟，上下蜿蜒，有四公里之長。若把這四百六十九個洞窟內的壁畫聯接起來，則是足有二十五公里之長。世界上那裏有這末偉大的一所美術舘或畫廊存在着！這是我們不能不引爲驕傲的！同時也使我們不得不感謝古代的藝術家們的綿綿不絕的努力，遺留給我們那末多、那末豐富、那末弘偉無比的藝術遺產！

在繪畫史上，畫人像與描繪社會生活的作品，乃是正宗、大宗、最主要的主題與內容。山水風景，並不能算是畫家的最高的創作，更不用說翎毛花卉以至蟲魚之類的了。我國古代的畫家們都是以畫人像爲其主要的工作的。相傳屈原入楚先王廟及公卿祠堂，見其壁上圖畫着古賢聖怪物行事，便呵壁問天。漢代的壁畫至今還存在於東北遼陽的若干古墓中。毛延壽、陳敞、劉白、龔寬、陽望、樊育都是畫漢元帝時後宮宮人像的。晉代的顧愷之是以畫人像著名的。唐代的吳道子也是畫人像的。我們讀張彥遠的『歷代名畫記』，從古代到唐，主要的畫家們都是畫人像的。且記載着許多壁畫家的姓名，在那些時代，中國畫壇差不多是以創作壁畫爲主。許多大畫家們沒有不是從事於大規模的壁畫創作的。閻立本貴爲丞相，還要替皇家作寫生。王維以文人而間涉筆於繪畫，便開啓了後代『文人學士畫』的大道路。宋元以來，人像退步而山水方滋。蟲魚鳥獸，花卉竹石，也佔了畫壇的重要地位。中國畫的大宗、正宗，從此中絕。彷彿畫家們都不願意描寫人間和人的社會似的。原來是以人爲主，以山水花木或鳥獸爲賓的；後來却變成了以物爲主，以人爲賓了。但在這些時代，也並不是沒有畫家在寫人，但他們却名不入『畫傳』；他們只是被稱爲『畫工』或『畫匠』，默默無名地被僱用來畫喜神像，被僱用來畫廟宇的壁畫。就是他們綿延着中國正宗的最艱鉅的畫『人』的作風。敦煌千佛洞的無數的弘偉無比的壁畫，便是出之於這一千年間的歷代的『畫工』或『畫匠』之手的。我們在這裏可以看出，他們是多末勇敢，多末耐心，多末有氣魄地表現着歷代的社會生活，表現着形形式式的人間，表現着喜怒哀樂的面相，表現着歷代的衣冠制度，表現着歷代的舟車和耕種的方式。在中國各地已經失去

了的最好的傳統，在這裏却多量地豐富地被保存着。『禮失而求諸野』這句話，正可以在這裏說明。他們使用的色彩是那末鮮明而複雜，他們的筆觸是那末有力而婀娜，他們的線條是那末剛柔綜合運用自如，他們的工力是那末細緻而深厚，連冠上的飾物、衣上的織紋，以及其他極細微的地方都不肯輕輕放過，草草從事。我們站在這些偉大的古代藝術家們的作品之前，彷彿見到了那個『時代』，那個時代的社會與人物，都虎虎有生氣，栩栩欲活，如在眼前。而他們的藝術又是那末高超而眞切，渾重而秀麗，彷彿有一股自然的吸引力，會把你緊緊拉住，覺得他們的可愛，捨不得走開去，看了一遍又一遍。他們的作爲陪襯的山水鳥獸，也是活潑的，飛動的，行雲舒卷，流水有聲，決不是死氣沉沉的，像後來的所謂山水畫，禽獸花卉畫的專家們的作品。我們固然不能說，宋元以來的山水畫、禽獸花卉畫沒有很好的成就，或達到相當高的境界與相當特殊的作風，但與這些弘偉的巨幅壁畫一比較，便都要闇然失色了。主要的原因是：宋元以來的所謂畫壇是被出身於封建地主階級的畫家們所把持着的。宋元的時代，正是漢民族受壓迫的時期。那時期的封建地主階級的畫家們，不能不沉醉於空想或幻想之中，而不欲正視人生，不敢正視社會實相。他們遂把圖畫作爲攄寫性靈或炫耀小品藝術的成就的東西。或作大幅山水，或寓意於殘山賸水之間，所謂『胸中自有丘壑』；或以寫字的技巧來作畫，作疏疏朗朗的幾筆竹石，創所謂書畫同源說；或作工細精麗的翎毛花卉，牛馬蟲魚，以自炫其功力的精到。總之，是業餘的，是即興的，是玩賞的，是『遊戲文章』，偏促於一隅，自滿於小小的成就。而那些畫，恰好是適合於他們那一階級的情調與趣味的。同時，畫『人』是需要高度的藝術水平與修養的。所謂『畫鬼容易畫人難』。那一階級的畫家們決難下那末深刻的工夫來訓練他們自己。故他們便脫離了繪畫的大路或主流，走到了旁門左道上去。我們的敦煌的許多壁畫作者們就和他們有根本上的區別了。敦煌的壁畫作者們是『畫工』、『畫匠』，是貨眞價實的工人階級。這

個階級是有充分的勇氣正視人間與現實生活的；是老老實實地、切切實實地、辛辛苦苦地以彩繪壁畫爲生的；是勇敢地不追逐於『時名』與時代風氣之後，堅持到底地走着正當的、正確的、正宗的大道的；是畫最大多數的人民們所『喜見樂聞』的圖畫的；是下死工夫研究人生，表現人生，捉住當代的社會實相而表現之於宗教壁畫上的；決不顧影自憐，搔首弄姿。這一支勇敢的繪畫大軍，一直是被壓迫、被屈辱、被歧視的；直到現在還有少數的人在大同、張家口或其他地區埋頭工作着。在這裏，我們很明顯的可以看出封建時代那兩個不同階級——地主們和工人們——的面相。在中國歷史上，沒有別的東西，可以更好的說明這兩個不同階級的立場與表現了。所以像敦煌千佛洞的壁畫才是眞實的出於工人之手，才是眞實的古代勞動人民的最高的藝術的成就。我們在這裏看到那末多幅——其實還只是很小的一部分——古代工人們的最高的智慧與勞力的創作，我們不能不引以爲驕傲。且更證明了毛主席所說的中國人民是『偉大的勇敢的勤勞的』的眞理。只有在人民政權底下，我們古代勞動人民所創作的最高的藝術作品，方能够得到更好的照顧、保護，得到應該獲得的重視，並能使之發揚光大，給後來藝術家們以研究、接受的機會。

我們應該學習古代畫工們或畫匠們的集體主義創作的精神；學習他們認眞、嚴肅的創作態度。敦煌壁畫的被重視、被公開展覽，就是表示我們從中國美術遺產中所要繼承的正是這些人民創作的傳統，而不是什麼『文人學士畫』的傳統。只有勞動階級的藝術家們才會有這種偉大的集體合作的精神與認眞、嚴肅的創作態度。

在那裏提供出豐富的從北魏到元的一千年間的封建社會的人民生活歷史資料；那些資料是歷史家最好的參考與依據。在別的地方是不會得到那末多樣的、豐富的、生動活潑的資料的。研究建築工程的，研究圖案的，研究服飾的，研究生產工具與生產方式的，在那裏都可以得到很豐富的『資

源」。

在敦煌壁畫上，我們還可以看出一部分的外來影響與作風，可能有一小部分還是出於西域的或外來的藝術家們的手筆。但那些影響與作風已是中國化了的。故在那裏，可以顯示出我們古代偉大的勞動階級的藝術家們，怎樣的以偉大的融合力與創造力，接受外來藝術形式的影響而創造出中國藝術的民族形式。只有勞動階級的藝術家們才會從各種不同的新鮮的來源裏吸取了可用的養料來豐富自己。

在那裏，我們自會接受一種感應，不由得不加强愛國主義精神，認識祖國文化的如何悠久、豐富偉大！在那裏，我們自會感受到屬於勞動階級自己的藝術家們是如何的偉大，如何的富於創造力，融合力，如何能够堅持到底地綿延着中國藝術的偉大的傳統。

在那裏，我們不用花費多少說明，就可以知道敦煌文物研究所的諸位藝術家們和工作人員們如何辛勤、堅忍地在遠遠的西陲，埋頭苦幹了八年的光榮的經過。我們得感謝他們的努力，使我們能够通過他們的努力，見到古代的勞動人民的藝術家們的那末多的偉大的作品。

敦煌千佛洞文物發現的經過

傅振倫

最近六十年，中國學術上的重大發現很多，如：北京原人的化石；新石器時代的遺物；安陽的銅器及甲骨刻辭；寶雞、渾源、滕縣、壽縣的銅器；易縣的建築品；長沙的漆器；甘肅、寧夏、新疆的竹木簡牘；浙江、河北、四川的古代瓷器（越窰、龍泉窰、哥窰、官窰、定窰、磁州窰、邛窰、大邑窰、蜀窰等器）；明清內閣大庫的檔案；敦煌的書卷、工藝美術品，都是在這個時期發現的。現在簡要的談談敦煌文物發見的經過。

甘肅省敦煌縣，在漢爲敦煌郡，屬涼州。東晉時爲前涼、前秦、北涼、西涼所據，前涼張駿始置沙州。拓跋氏統一北方，仍屬涼州。隋改州爲郡，爲敦煌縣。唐屬沙州，建中二年（公元七八一年）陷於西蕃。陷後七十年，沙州刺史張義潮，遣兄義潭以瓜、沙等十一州歸唐，唐改歸義軍。張氏、曹氏世鎮其地。宋景祐三年（一〇三六年）十二月，趙元昊攻回紇，據瓜、沙、肅三州。自此以後，中原人士很少到這裏來。元至元十四年（一二七七年），復立沙州，十七年（一二八〇年）升爲路，置總管府。明永樂三年（一四〇五年）置衞。正統中（一四三六至一四四九年）遷民於嘉峪關內，一直到清雍正元年（一七二三年），才置沙州所，乾隆二十五年（一七六〇年）裁衞，因城置敦煌縣。

敦煌是漢朝以來東方和西方貿易南北二路的分合點，也是東亞、東南亞、中亞細亞文化交流的樞紐，所以司馬彪續漢書郡國志引耆舊記說它是『華戎所支一都會』；裴矩西域圖記序說：『總湊敦

煌，是其咽喉之地』。中西交通的北路，由敦煌至吐魯番庫車等地；南路由敦煌而西經白龍堆（即哈順戈壁）、羅布泊而達和闐。昔人行經此地，取道南路者很多，如：後秦鳩摩羅什（三四四至四一三年），東晉法顯（五一八至五二二年往返）、北魏宋雲慧生（五一八至五二二年往返）、唐玄奘（六二九至六四四年往返）、悟空（六二九至六四八年往返）以及意大利馬哥孛羅，都走過南路，且經過敦煌。十三世紀以來，海路大通，南北兩路才不大通行了。

敦煌城東南四十里有鳴沙山，山東端有斷崖，南北長一、六一八公尺，鑿有六百餘窟洞，共中四百六十九個都有壁畫塑像。魏窟二十二，隋九十六，唐二百○二，五代三十一，宋九十六，西夏四，元九，清四，年代不明者五。有高達三十六公尺者，有長十七公尺者。這個偉大的結構，據常書鴻先生的統計：千佛洞的全部壁畫面積，若用高五公尺的畫來計算，約計共有二萬五千餘公尺，全長可展到二十五公里。如果坐着二十五公里時速的汽車，需要一小時的功夫，才能把全部壁畫飛逝般打一個照會；還沒有欣賞二千四百一十四個塑像的機會呢！窟洞規模的宏偉，可想而知。

千佛洞開鑿的年代，說者不一。根據現存的聖曆二年（六九八年）李懷讓重修莫高窟碑，說是前秦苻堅建元二年（三六六年）、（千佛洞發見的沙州志又說是創造在永和八年，即公元三五三年），沙門樂僔，最初在山上造窟一龕，當時稱莫高窟。自此而後，歷代都有造作。現在修窟題記最早的是西魏大統四年（五三八年）。到了唐朝，地名三界寺，存有造像二百八十軀。武周聖曆元年（六九八年），唐乾寧元年（八九七年），都大規模重修，西起九隴坂，東接三危峯，有一千餘龕。晚唐大中二年（八四八年），咸通二年（八六二年），張義潮、曹義金稱雄於瓜、沙二州，所修窟洞，都很偉大。有些窟內不僅有壁畫塑像，還有功德幢畫、幢幡、經卷、圖書。在這個中西交通要衝的地方，寺觀的香火，盛極一時。到趙元昊進攻瓜、沙、肅三州，敦煌窟洞才封閉起來，僧徒也就四散了。西夏到元朝

中間，雖然也曾有修繪塑象的事情，清朝夏曆四月初八日浴佛節，還有善男信女拿千佛洞做爲朝拜聖地，然而在這個七百餘年的長時間裏，對於這些古代宗教美術，少有人特別重視。

清雍正元年（一七二三年），光祿少卿汪隆督修沙州城，有遊千佛洞詩。詩中有『神工勞劈劃，匠手巧雕鐫』、『大地形容盛，靈光繪畫宜。莊嚴揮四壁，妙善寫重巔。』等句，都是紀實的文字。在石室封閉以後，這大概是內地人士賞鑒古代藝術優美的第一個人。嘉慶中，徐松謫戍伊犁，他也去過千佛洞，道光元年（一八二一年）他著成西域水道記，書中考明建窟年代，詳載碑碣，還稱頌窟像的像美說：『佛相莊嚴，斑爛金碧者，猶粲然盈目。』可惜他不及看到洞中的實藏。道光初年，千佛洞的下寺住了道士。其後湖北麻城人道士王圓籙，看到流沙堵塞洞口，發願疏通。當他在光緒二十六年（一九〇〇年）五月二十六日用流水疏通下寺旁邊一個大洞的時候，積土冲破洞壁，就在這甬路的複道中，發見了壁畫和其中保藏的古物（年月是根據敦煌藝術研究所所得王道士催募經欵草丹的記載。又據王子雲等二人的說法：一天晚上，王道士吃完旱烟，把烟袋鍋向墻上敲了幾下，準備把烟灰倒出來，聽到鼕鼕的聲音，第二天把壁挖開，才發見了大批古代織綉、圖書、經卷。）縣長湖北通山人汪宗翰，聽到了消息，便取去了一批畫像和寫本。又有一小部分輾轉流落到北京。二十八年（一九〇二年），甘肅學台葉昌熾，托汪宗翰搜求古物，得了敦煌文物不少，其中有宋乾德六年（九六六年）水月觀音畫像、寫經卷子本、梵華本各二；又得吐蕃石刻拓本（上有『神聖普贊萬里化均四鄰慶國』等字）。他又向藩台衙門建議，把千佛洞古物運到省垣保存，估計運費要五六千兩，苦無着落。三十年（一九〇四年）三月，省令縣檢點經卷、畫像，照舊封存起來。

先是在光緒五年的時候（一八七九年），匈牙利地學會會長洛克濟（ L. de Loczy ）及斯希尼（Szecheny）偷偷地到中國西北調查地質，作文化間諜的活動，他們見了敦煌千佛洞的塑像壁畫贊不絕

口。二十八年（一九〇二年），漢堡舉行了國際東方學者會議，到會的有英、法、德、俄等國的流氓土棍（所謂學者）。洛克濟報告了敦煌佛教美術博大優美之後，觸動了斯坦因(A. Stein)的野心。三十年（一九〇四年）斯坦因在印度教育部担任印度西北邊地的總視學，不久他又到中國探檢。三十二年（一九〇六年）是他第二次奉英印命令調查新疆地理，他從土耳其商人口裏，得到敦煌發見古物的消息，一九〇七年他和他在新疆僱用的師爺（文化漢奸）蔣孝琬，很快的取道天山南路，由和闐東渡羅布沙漠東行，三月間到了敦煌。最初在縣境內東新店搜尋古物，毫無結果，乃到千佛洞，住在上寺，他用馬蹄銀四十塊（約值銀五百兩，相當五千盧比），賄通了王道士，自五月二十一日起，用了七夜之力，盜去了完整長卷寫本三千餘卷，殘破者六千餘卷，還有不少的印本圖書，共裝二十四箱，繪畫織綉五大箱，運到倫敦不列顛博物院（俗稱大英博物院），開了個展覽會。宣統元年（一九〇九年），英國帝國主義者認爲他的盜取中國文物成功，還給了他一個金質『創辦人』獎章。到了民國三年（一九一四年），斯坦因又到新疆作第三次的調查，他在敦煌用五百兩銀子又買去了寫經五百七十餘卷，裝載五箱以去。統計他偷去的古物，有絲絹、織造、刺綉品一百五十餘方，繪畫五百餘幅，圖書、經卷、寫本、印本六千五百餘卷。其中有年代題識者三百八十餘件，上起北魏天賜三年（即公元四〇六年，當西涼建初二年），下至北宋至道元年（九九五年），還有些吐蕃的文物。宗教品保存在印度新德里的中亞古物博物館，文獻以及精品則存放在不列顛博物院。民國十九年（一九三〇年）他還想去西北，再度攫取古物，經中國學術界人士一致反對而止。

光緒二十五年（一八九九年），歐洲帝國主義者國家的學者流氓，在羅馬舉行『國際東方學者會議』，帝俄教授拉特祿夫提議組織國際中亞及遠東探檢協會，準備派遣大批侵略的先鋒隊，到中國西北邊疆調查。經過了三年的準備，法國伯希和到新疆庫車一帶，作考古發掘；又過了三年，爲一九〇

五年，又來發掘。他在那裏聽到斯坦因盜取敦煌古物的經過，垂涎三尺。一九〇八年七月，他便趕到敦煌，和他的助手奴奈特(C. Nonette)拍照石窟壁畫圖像，並用一個重約五十兩的元寶，盜買了藏書經卷六千餘卷，還有大批的繪畫。其年代包括西魏大統至元明等時期（五三五至一六四四年），在北京六國飯店展覽了一次，不久就運回巴黎，分別送到國家圖書館、魯屋爾博物院，及吉美博物館保存。

斯坦因、伯希和盜去的敦煌文物，主要是六朝到北宋的作品，有繪畫、織綉、版畫、拓本等類。古代寫本和印本的圖書，有佛經、道經、儒書、雜書（小學、地志、小說、通俗詞曲等）。專書而外，還有詩詞、短文、唐代俗講（押座文、變文、講經文）信札、賬簿、醫卜、曆書、戶籍、契據、狀牒、醮詞等類。中國文字之外，還有西藏、印度及小亞細亞文字（如佉盧、康居、古和闐，回鶻、龜茲……），王重民先生旅居巴黎、倫敦的時候，把其中大部重要書卷資料，都攝製照相片，寄回北京圖書館。

帝俄大佐柯司洛夫，自光緒十五年至民國十五年（一八八九至一九二六年），遊歷中國西北邊疆，達五次之多。他第四次探檢，是在光緒三十三年至宣統元年（一九〇七至一九〇九年），他活動地區是西藏、寧夏和甘肅西部、新疆東部。這次他也去敦煌，取走了一些文物。這些材料，都保存在列寧格勒冬宮博物院。一九三九年冬宮博物院籌辦中國藝術文化陳列館，還陳列着敦煌大陶獅和窟像的頭部。這是蘇聯從帝俄政府接收下來的！

敦煌藝術文物，經帝國主義國家『學者』流氓們多次大量攫取之後，清朝的統治階級，才聽到消息，並且也漸漸的知道古物在文化藝術上的重要，所以在光緒三十四年（一九〇八年），命令敦煌縣長把經卷『裝成兩木桶，油漆彩畫，封釘堅固。木桶中空，套立木柱於佛殿，可以旋轉，名曰『轉經

桶」。又責成王道士，對於經卷，妥爲保存，毋再私賣。宣統二年（一九一〇年），學部咨陝甘總督令縣長陳澤藩，點查經卷，全部用大車運到北京。經手人沿路割裂竊取，到了首都，還有八千餘卷，送到學部的京師圖書館（今北京圖書館的前身）。當學部收取殘餘經卷的時候，王道士還藏匿了一部分。宣統三年（一九一一年）十月，日本橘瑞超和吉川小一郎旅行敦煌，也買去了三百餘卷的寫本，旅順博物館所藏的就是這一批。

民國十三年（一九二四年）美帝瓦爾納(L. Warner)帶領考古隊到了敦煌，他們偷偷的用特製膠布，鋪在窟洞壁畫上，磨擦一過，古畫形迹彩色，即全部印在布上。他們用這種方法從四個窟洞裏邊，偷去了二十六幅(也有剷下來的)，他還運去塑像多尊。第三二八號洞的唐塑菩薩坐像，也是他們偷去的。現在還都陳列在哈佛大學伏格藝術博物館。

因爲敦煌是考古學的聖地，所以中外學者，紛紛前往探檢調查。一九二七年，北京中國學術團體協會和瑞典斯文赫定（Svin Hedin）合組西北科學考查團，在西北工作達七年之久，可惜他們的工作地點，以寧夏、新疆爲重心，未能注意到敦煌。近十年以來，國內學者才糾正了這個偏差。去敦煌工作的團體，一九四一年有藝術文物考察團，一九四二年有西北史地考查團，一九四四年有西北科學考查團，都是臨時的組織。一九四三年敦煌藝術研究所成立，對於這座文化寶庫，作專門調查、修整、保存，和研究、臨摹、流傳等工作，發揚光大了敦煌藝術的偉大創造。一九四三年四月至一九四八年七月，還在清末王道士所造的泥塑佛像身中，發見了六十九卷的寫經，這實在是中國學術界的光榮！

敦煌藝術的源流與內容

常書鴻

（一）

敦煌石窟藝術，在北魏創始的時期已經達到高度的技術水準。顯然的，它不是從敦煌石窟中發生滋長的原始藝術。因此，談到石窟藝術作風不能孤獨地在敦煌就地分析，孤獨地只限於敦煌本身。一個正本清源的處理，這裏有他必然的需要。

首先要解決的，就是敦煌藝術的來源問題。

在漢武帝的時候，敦煌就是一個總縮東西『華戎所支』的都會。隨着政治經濟的開拓，文化也一定不會沒有它發展的面貌。從歷史上，我們看到敦煌在漢朝的時候有張奐、張芝；晉朝的索靖；南北朝的劉昞；隋唐時的薛世雄及沙門竺法護等等，都是著名的文藝與政治方面的人物。這不但說明了敦煌當時文教的昌盛；並且使我們理解敦煌應該有莫高窟前期藝術存在的必然性。

不幸的是這個僻處在邊塞的小城市，在不斷地受到敵人的攻擊與幾度的陷落的災難中，傾圮了的漢唐城池，經過長時期流砂風雪的剝蝕，現在僅存幾個黃土堆在夕陽寒風中是唯一的標幟着『華戎所支』都會的古蹟罷了！

爲了探討一點敦煌藝術前期的消息，一九四三年由夏鼐、向達、閻文儒諸先生主持的考古發掘隊曾在莫高窟附近廢墟和古墓中做了一番新的發掘工作。因限於經費和人力，雖然在佛爺廟附近墓穴中發現充分保持漢畫風格的六朝前期的彩畫墓磚數百塊（該項磚石由夏鼐先生復原移存敦煌藝術研究所

）已經獲得若干在佛敎藝術前期敦煌藝術作風的啓示；但還沒有找到大家所渴望的進一步的證據。所以直到現在爲止，我們做敦煌藝術工作仍還只限於敦煌藝術本身做出發點。當然這裏，我們同意向達先生的意見，敦煌藝術是應該包括莫高窟（即千佛洞）楡林窟（即安西萬佛峽）西千佛洞三個地區的一個系統來看。這個三位一體的藝術系統，因爲莫高窟規模的廣大與它所包含的歷史文獻和藝術形式的豐富，我們大部分是以莫高窟爲尺度來展開工作的。

（二）

今天談到敦煌藝術的人，都免不掉要說到它與希臘、印度、犍陀羅藝術的關係。但另一方面却忽視了它與祖國民族藝術一脈相傳的事實。

我們知道中國藝術的長成與發展，早在三代、周、秦的時期。而壁畫的創始見於史籍的已有明堂畫着堯、舜、桀、紂肖像的壁畫。今天根據殷墟、樂浪以及遼陽出土文物的高度技術水準來說，中國造型藝術的各部門早在四、五千年前已達到他正常發展形勢的事實也是不可否認的了。不過這裏還沒有搞清楚的就是從甘肅仰韶期中國原始社會的彩陶文化，到三代青銅時代的中間，似乎應該還有一段民族藝術的啓蒙時期尚未爲今人所發現。這個歷史的懸案，有待於考古學者的努力。

從三代以後出土的銅器、漆器的紋樣來看，反映着當時人類生活的似乎可以分爲兩類：第一類是嚴肅工正饕餮饋夔的三代銅器。那是高度技術的象徵的紋樣。從這種高度的技術作風中，它所透露出來當時人民生活的意識，是當時人類在長期與自然生活搏鬥的過程中，倘留有對於猛獸的恐懼心理，而藉此提起自己警惕的。這種紋樣大都以嚴格刻板的對稱佈置，以及銅器本身線條的硬直與鋒利，所以給我們的感覺是壓不過氣來的當時奴隸社會拘謹板滯的氣氛。第二類是從樂浪與長沙出土的漆器以及遼陽等地發現的漢墓內的壁畫。這些作品大部分流利奔放的描繪與飛動旋轉的氣勢，都透露着人類是

主宰自然的動力；中國藝術到達了漢朝是把那莊嚴重厚的三代文化逐漸推向寫實的道路，在造型的具體表徵上說是進一步達到生動活躍的境界。

這時候，配合着生活與造型建築的各種式樣的繪畫技術，我們看到記載着楚先王廟、公卿祠及魯靈光殿那些描繪着：『山川神靈』的琦瑋譎詭與『圖畫天地，品類羣生』的熱鬧場面的壁畫。阿房宮與未央宮在承明殿所畫的『屈軼草，進善旌』等壁畫，以及漢武帝在甘泉宮所畫的『天地太乙諸鬼神』漢宣帝時代『單于入朝』等等，一直到遼陽的墓穴壁畫，我們應該確實的了解中國壁畫藝術在距今二千餘年前已經是到達他堅定成熟的敘事史畫的高度的藝術標準了！

（三）

就是這個時候，佛教在印度阿育王死滅後的衰敗情勢下自西域傳入祖國的內地。

佛教本身像和其他宗教一般，在開始的時候並不具備着一定的藝術形象的。自從紀元前四世紀左右釋迦死滅二世紀之後，阿育王為了紀念釋迦生前的聖跡，使巡禮拜佛的善男信女有所寄托起見，在西紀前三世紀的時候曾建立了數十個銘刻着佛經文典的石柱，作為傳佈和崇信佛教的一個中心徵象。當唐玄奘去印度的時候還存有三十個柱子。

與阿育王石柱同時的，是藉亞力山大王東征的勝利侵入中亞與印度內地的希臘王國『所謂亞歷山大里亞』的建立。這個新政權的建立隨即把所謂希臘文明的形式灌注在北印度犍陀羅地方。因此石柱的形式與內容更豐碩起來而演變成為塔婆的形式。所謂阿育王建造的石塔八萬四千個，就是進一步在質量上提高的表示。在內容方面，除了經典銘文外，還刻劃着佛傳故事形象。使枯燥嚴肅的經典內容同時具備着優美活潑的形式。這種初期的佛教美術，大抵的帶有裝飾風味的佛生前聖跡的敘述。那是與凡人一般，是釋迦生前的故事，並無絲毫偶像的觀念存在着的。如佛陀伽耶（公元前一〇〇年）釋迦

成道古蹟的聖樹佛座等等。

一直到漢靈帝光和二年（公元一七九年）大乘佛教創始之後，迦膩色迦王才開始鑄造佛像。般舟三昧經上記載着：

『復有四事，疾得是三昧，一者佛形象，用成是三昧。常造立佛形象。』

這是人們起始把『大無邊的佛法』與『佛力』在一個可以用形象表現的範疇中表現出來了。

關於這個佛像歷史的開端，玄奘三藏在大唐西域記的梵衍那條上記載着：

『王城東北山阿有立佛像高百四五十尺，金光晃耀，寶飾煥爛，東有伽藍，此國先王之所建也。』

梵衍那在今阿富汗的巴米羊地方，是古代印度西北犍陀羅與巴克特里亞（即大夏）中間唯一通商大道。大佛就開鑿在這個通道上，佛高五十三公尺，這是最原始立佛的形式。這個立佛形式，據關衞的西方藝術東漸史上所載：

『大夏（即巴克特里亞）的地方，早就有許多希臘人住着。所以關於堂塔的建築和佛像的雕刻，多成於希臘工匠之手。一時造型藝術大為發達。這便是所謂犍陀羅藝術；有了這樣藝術之後，才有佛像製作的流行。即最初製作佛陀的尊像的乃希臘藝術家。所以最初的佛像，無論是面貌或服裝，都完全帶希臘風，佛陀的尊像，同阿波羅（Apollo）的神像一般，無論是頭髮面相或衣服，完全是希臘羅馬式。』

這個揉合了印度佛教的教義與希臘藝術的形式而產生的犍陀羅佛教藝術，在新生滋發的情形下，分成下列三條路來傳流：

一、從犍陀羅的大月氏國越葱嶺經西域而傳入中國。

二、南下回返到印度而與印度本位藝術相結合造成希臘印度藝術。

三、西行波斯，經過薩山王朝（Sussanidae）發揚光大，經過希臘羅馬的古典形式而造成了輝煌的拜占廷（Byzantium）藝術。這是揉合東西文化精粹的藝術形式。

這裏不能忽視的一個現象，是印度佛教隨着阿育王的逝世，早已走上衰退的道路了。所以犍陀羅藝術雖然按照上述三個方向傳流；實際上能存在而滋長生發的道路祇有走向東方的中國與西方的歐洲。

中華民族是具有他無比豐富的融和吸取與感化異族文化的力量的。

當公元二世紀後半期佛教的中心已逐漸由印度轉移到大月氏國的時候，迦膩色迦王爲了在中國推行佛教，以有名的高僧支婁迦讖與安世高爲首率領着西域的佛僧都來到中國從事各種譯經與傳教的活動，隨着佛教輸入而來的異族文化如：胡琴、胡笛等等，一般地已爲中國朝野的愛好而喜歡倣效。儘管漢靈帝的歡喜胡服、胡帳、胡床、胡坐、胡飯等等，但到了標幟着意識形態的本質的關鍵，我們的祖先卽毫無猶豫地批判了是非取捨，決定了民族立場而知所適從。例如莫高窟表現最多的阿彌陀佛經，當其在北魏初期傳入中國之後，却把那一個題旨配合了當時王公貴富求仙成道長生不老的願望，索性把阿彌陀佛改爲無量壽佛了！這個事實證明了偉大民族的本質，是怎樣用自己的觀念來體味印度佛教的教義的。所以羽田亨在他的西域文明史概論上說到：

『西域的佛教事實上已不是純粹的印度佛教，而是經過了一些變化的佛教。』

（四）

佛教文化自西方經舊時的路線來到了中國。從現在尙存的古塔中可以看到南北兩條路線。在這兩條路線中，至今尙遺留着北路以庫車刻字兒爲主，南路以于闐、米蘭等處爲主的多少含有貴霜王朝的犍陀羅藝術的系統的藝術遺跡。但從那些壁畫的特質看來，標幟着七世紀左右唐代風味極盛的用色與描法，以及內含的對象與人物，我們却無可懷疑的決定它是中華民族文化向西域流佈的反映。在西

域，我們知道，偏處深山曠漠，一直爲游牧與其他少數民族住在的地方。那邊的人民生活方式，動盪的政治局面，個別的宗教形式與不定形的文化成份。在佛教、耶教、回教、摩尼教錯綜複雜地展開的領域，藝術的發展是要受到限制的。

假如到如今還存在着南北兩疆在西域通道上（如：庫車、焉耆、吐魯番、和闐、尼雅、米蘭等處）的佛教藝術，那簡單的就是受了漢唐文化影響的傳流的緣故。

格魯兀得，在刼取了中華民族藝術寶藏之後，與勒可克同樣以武斷的抹殺事實的見解，把新疆藝術分爲犍陀羅（庫車）、古代土耳其、近代土耳其（即回紇式）（吐魯蕃附近）與喇嘛式（即西藏式）的四種。這些侵略者是如此樣子荒唐的沒有把整個中華民族的文化形式計算在內。

祇要看一看現在的敦煌藝術，像歷代美術史陳列館一般的具體證例，我們不難了解中國藝術傳統，是如何樣子在這個漢唐文化交流的十字路口，啓發他光芒四射的民族特性。

敦煌，不特是現今中華民族文化的寶庫，而且是漢唐民族保留傳統的都城。由於漢末黃巾、董卓的大亂，以及南北朝時代中原的殺戮，使這個偏處邊疆的文化古都成爲士大夫避難的樂園。因此得到一直保留着漢代正宗的文化傳統。這個沒有被戰亂摧毀了的民族文化中心，像南面的荆州、北面的北京與東面的會稽一般，到後來都成了復興民族文藝的一個主要的刺激力量。

敦煌，不但保持了民族傳統的特點，而且因爲地處古代中西交通的要道，也自然地形成了中西文化會粹的都市。中央亞細亞經過西域傳來的西方文化，據關衛在他的西方藝術東漸史上的推斷：

『中央亞細亞的東南部，即西土耳其斯坦的突厥族，我們可以肯定的說，他老早就薰染了希臘羅馬系統的藝術的文化。又就地理上的關係說來，他受波斯的感化亦必很深。即他也曾從波斯的安息國吸收過希臘藝術，也曾從薩山朝吸取過歐羅巴系統的藝術。』

一個如此樣子含有複雜系統的文化潮流，來到了這個沒有被戰亂所摧毀而保持完好的中華民族文化的中心的敦煌之後，祖國偉大而優秀的傳統力量，自漢魏（公元一世紀）到六朝（公元五世紀）這一段長時期是這樣機智地批判的融會貫通的接受並且融合了外來的文化。

佛教藝術從印度、梵衍那進入新疆的南北兩路而到達敦煌揉合了民族特質之後，又分南北兩路散佈開去。南路經麥積山、涇州、廣元、大足到樂山。北路經雲岡、龍門、鞏縣、天龍山到響堂山。從這兩路散佈開去的藝術跡象來看，在包括民族形式的飄帶、衣摺及形體的更換、內容的蛻變各方面，是愈益接近中原，愈益充分的表示民族的色彩。

敦煌是遠處邊陲的民族文化的前衛，也是首先給複雜錯綜的外來文化以冲刷洗練的第一站。

（五）

現在我們且從敦煌壁畫中看一看佛教藝術傳入中國之後的演變情形。

顯然地，佛教文化傳入中國之後，中國藝術無論在思想內容技術各方面都曾受着相當的影響的，但這個影響是僅止於各別的『流』的方面，而不是本源的問題。

從思想方面說：印度佛教教義的那種消極的『無爲』的思想，不能爲當時人民所接受的。這裏，在隋唐時代壁畫中以 西方淨土變來代替 佛陀本生犧牲故事一點可以得到幾許線索。如上面已經講過的，他們在北魏初期就把阿彌陀佛改爲無量壽佛這方面，正說明了佛教教義在那時候已把適合秦漢以來當時朝野求仙入道長壽的願望，改變爲行善禮佛往生不死的觀念。

從內容方面說：也隨着佛教思想的轉變，把過去鑒質戒愚頌功揚德零碎標榜對象變爲統一的以如來佛爲首的善行的模擬。從佛本生經與佛傳本行經各方面來烘托出一個享盡人間富貴快樂的太子，爲了不顧世界上有生老病死種種痛苦，而以自己的出奔山林，苦行成佛來拯救世界的經過。像許多宗教

的教主的故事一般，所謂『放下屠刀，立地成佛』所謂『萬善同歸』那一類封建道德的控制是這樣在過去統治的矛盾社會中，起了不小的便利奴役與剝削廣大勞動人民的作用。

我們不難了解，爲什麼在六朝的壁畫中有許多本生故事壁畫以及在隋、唐、宋、元各朝規模宏大的經變故事畫的緣故。那時候，王公貴富，那些已經享盡人間豪富的統治階級，爲了更進一步地鞏固與發展自己不盡的慾望，他們用盡一切權力與財富來支持這個宗教的社會地位。他們支持佛教，是爲了要鞏固自己的統治政權。他們支持佛教，是爲了要修鍊來世的榮華富貴。

因此人民生活不但不能藉此獲得幸福，那些日處於『水深水熱』『民不聊生』的被壓迫被剝削階級的現實環境中，他們的『苦勞怨曲』，他們的『生老病死』，並沒有像悉達那太子出游四門時的爲當時統治者的注意。於是億萬個被束縛在『刼數難逃的命運』中的勞苦大衆，在無可如何的呻吟嘆息中，祇有拿釋迦如來生前苦行的往事，來作爲自己做奴隸的榜樣，而『隨遇而安』，而『聽天由命』地增加他們在壓迫生活中過活的工作情緒。

就是在這樣悲慘的陰影中，無數勞動人民被奴役地用自己的汗血，一代又一代，經過了二、三千年漫長的封建的統治，完成了世無匹敵的偉大的文化史蹟。敦煌莫高窟就是在這樣的時代利用人民對於宗教的信仰而創建的石窟寺。

莫高窟在今敦煌城（清雍正三年，公元一七二三年修建）東南四十華里的地方。他修建的年代，根據現有的文獻應該介乎三五三年與三六六年之間，包括第四世紀的北魏一直到十四世紀的元朝一千年間。各代修建的洞窟在唐朝的時候共有千餘個，但經過長久的毀損，現在據我們整理的結果存有畫壁及造像的石窟共四百六十九個。這裏面包括魏窟二十二個，隋窟九十個，唐窟二〇六個，五代窟三十二個，宋窟一〇三個，西夏窟三個，元窟八個，淸窟五個。這許多不同時代創建的洞窟，在洞窟結

構及壁畫造像形式方面，都具備着各不相同的特點。北魏洞窟形式都是模做印度支提的制度，前面入窟的地方鑿成與屋宇一般的人字披間，這是一個便於禮佛跪拜的前庭，窟的後半部有一個龕柱（卽中心柱（Autel Central），這是爲進香禮佛時沿着印度禮佛習慣，做迴旋巡禮時的 Pradakslna 時用的。隋朝的洞窟大約可分兩種：一種沿習北魏的龕柱形式，一種是中央平廣而三面有龕壁的形式。唐朝的洞窟祇有入門相對的一面神龕的形式。五代宋以後，可能由於莫高窟洞窟的建造日益增加的結果，僅有可以作洞窟的地位已全被修建，因此把早期的洞窟修建改造，這些被修建改造的洞窟又大都是早期魏代的洞窟，他們爲了便利及減省工作起見，把龕柱改造成爲須彌座及屏風，而另創了一個洞窟的形式。這些各時代洞窟形式，都有他們各別的內容配置。如魏隋大都以千佛爲主體，間雜了佛本生經，須達那、尸毗王、薩埵那等那些流行的佛傳故事畫。在千佛與故事畫之下，照例有供養男女及施主的畫像，有時並配列了邊緣的花紋，下面牆脚上則大概在魏代的壁畫中都是金剛力士。隋朝的洞窟，除如上述的配置外，有時在神龕的左右側還畫出有原始形態的維摩經變，這是唐朝經變畫的開始。唐朝則顯然的以經變爲主體（經變是用圖畫來表現佛經內容的構圖）。初唐經變的形式，在開始的時候有幾個洞窟是把維摩變等簡單的經變畫在神龕內部弟子和菩薩塑像的後面，整個偉大富麗的經變包含着許多有趣的故事，其生動活潑的各個場面與中央佛堂上莊嚴肅穆的佛說法形式却巧組合成了一個對比。四週配合着凈土兜率的天地與金銀輝煌的矗立寶池中的樓台建築，加上飛天菩薩練樂與舞蹈等，畫面就變得非常富麗緊湊。晚唐五代仍舊沿襲舊的形式，却因爲張議潮、曹議金的政治權力與財富，他們在洞窟規模上壁畫技術上都有宏大富麗的表現。到了宋朝的石窟因爲莫高窟礫崖可以修鑿洞窟的地位已差不多全數爲上代所佔據，爲了修造自己的功德，他們不惜拿前朝已經修造好的洞窟塗抹重繪，當時在商業資本和貨幣資本的發達影響，在物質需要已超過神靈感召的信仰之下，佛教藝術已顯然走向

衰敗的道路，那些壁畫所表現的內容與形式多半是貧乏而單調，重複的千佛與簡單的顏色，今天給我們整個的印象祇是均一整齊的圖案趣味。元朝雖然在文獻上有過重修莫高窟與皇慶寺的碑石，但洞窟的數量很少，所表現的密宗曼荼羅壁畫在技法上也許不失去精密加工的成份，在藝術的質地上，一般地說來是比較走上退步的道路了。

（六）

敦煌壁畫雖然是以佛教內容爲核心來表現的，但因爲佛教宣傳的對象是人世間的，所以重要表現內容是以人物爲主。這裏從北魏初期的故事畫，直到唐、宋間大規模的近千餘人的構圖場面，每一幅都是經營佈置得非常緊湊而生動。

初期的北魏壁畫如降魔變及尸毘王本生故事等，雖是反映着佛教藝術傳入以後的影響，多少還含有粗野獷達的風味。但構圖上嚴密的組織性和主題的烘托却已到達了甚高的境界。例如二五四北魏窟壁畫薩埵那太子本生故事，就是一個最好的實例。在這幅畫中沒有時間與空間的阻隔，沒有樹石房屋的穿插；人與人，動作與動作，密密排排地堆叠成功一幅思想意識與內容技巧天衣無縫結合起來的傑作。這幅畫的作家，是如何樣子聰明、美妙地把薩埵那太子出獵、自刺流血、投身餵虎，以及薩埵那兩個哥哥的發現弟弟的屍骨悲哭、埋骨、造塔，八、九個不同場面與不同的時間，在一幅畫面一個空間上全部表現出來了！畫面上的色與線，形體與內容，在深棕色的色彩上加重了嚴肅沉重的氣氛，正因爲這是一個悲劇，一個陰森的佛教故事。

同一個故事，四二八窟却用另一種表現的方法。那是採取了民族傳統形式承繼武梁氏石刻與卷軸畫的辦法，把整幅故事原原本本羅列在連續的條幅上。一般故事的敘述是自左至右與自上至下作『之』形的連續；四二八窟的故事畫在入窟東壁的南北兩方。南方的是薩埵那太子故事。北方是須達那太子故

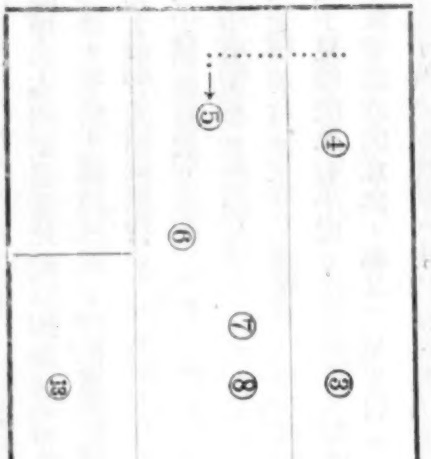
事。那兩壁故事是橫幅捲軸式，每一個故事分三條橫幅描寫。南方的薩埵那太子故事是從觀者右方開始的。北方的須達那太子是從左方開始的。一個是自右至左，自左至右，自右至左作5形的連環。一個是自左至右，自右至左，自左至右作己形的連環。僅僅從這個排列的次序看來。壁畫藝術的多變與靈活的運用是十分機智的。這裏，是充滿創作的智慧；無論在邊飾、藻井，及人物的配置，沒有一個教條與呆板的規律。爲了詳盡動人的說明一個故事，我們的藝術家知道如何樣子掌握題旨的重心，把主體的人物配合了山林房屋一層又一層地夾隔着，連環而又個別地表現出來。這些穿插的山水樹石，與其說是自然景物，不如說是每段故事美妙的序幕，他們是如此樣子不多不少地去處理故事的主題與配景。這裏薩埵那本生故事是比較詳細地羅列了十四個階段：

1 波那羅，提婆，薩埵三王子在出獵前別父王摩訶羅陀。
2 三王子並轡向園林進行。
3 三王子試獵打靶。
4 三王子有預感。
5 三王子更前行。
6 三王子見餓虎及七小虎。
7 薩埵太子勸救虎意念，勸其二兄先行。
8 薩埵太子解衣臥虎前，虎因飢餓無力食人肉。
9 薩埵太子復起身立山頂，以乾竹刺頭出血自懸崖投身喂虎。
10 二兄不見弟在，折回原地，見其弟屍骨，驚惶悲號情狀。
11 二兄馳馬歸途。

12 向父王報告薩埵喂虎情形。

13 薩埵成佛。

這十三個連環故事的過程是按照下列的次序排列進行的：



如上幅排列着故事進行的十三個階段，作家是如何樣子聰明地在處理他的主題與配景。甚至於每一個場面人物的表情都纖細逼眞地毫無疏忽的刻劃着。第十段二兄折回在薩埵屍首前的驚惶悲痛的表情，隨着兩個撲身向前的動作，是如此樣子眞實地把喪失了弟弟的兩個同胞兄弟的悲痛心情全部顯露出來了。像這樣配合了大胆的線條與色彩的調和，虛實天地的布局，動而不亂，疎而不散，密而不擠，靜而不窒……這使我們想到張彥遠在歷代名畫記上論到的六朝山水：

『其畫山水則羣峯之勢，若鈿飾犀櫛，或水不容泛，或人大於山。』

這是如何逼眞地證實了以人物爲主題的構圖中山水的地位。爲了加强主題的力量與人物的重要性；在上游的連環畫中，我們又爲什麼一定要求作者要『人小於山』『水能容泛』像後來清明上湖圖那般平鋪直叙看不見主題的連環圖畫呢！

這種『人大於山』『水不容泛』的古代作家含有突破拘泥規律的大胆的作風，到二四九窟北魏後期作品時，是完全配合了中國古代神話傳說那種山海經一類的幻想着的，隨着雲彩飛馳奔騰的天體上的各種神怪龍虺羽人天狗之類的轉動，隨着穿插着的天花星宿，眞是已經做到畫面上『動』的境界了。如長沙出土的戰國漆器上所繪的動物模樣，如遼陽與通溝墓壁畫中飛人奔馬一般地都充滿了運動廻旋的力量。這其中，不特主題的飛人飛馬有飛奔流行的效果，就是散佈在主題以外的天花與附着在人物上的飄帶等等，都是造成全畫運動中不可分離的力量。這正是多少年來我們祗能在書本上找尋，用文章來議論，五世紀時南齊謝赫在他的古畫品錄所發表的六法論中列爲第一的：『氣韻生動』的顯明的證例，也是中國美術史上主要問題的一個答案。

六朝壁畫中除了故事畫之外，作爲洞窟壁畫供養主題的賢刼千佛的配置，雖然是平鋪直叙的羅列了無數千佛在大塊畫壁的空間。但在用色的間隔和參差調配方面仍然沒有疎忽了構圖上統一變化的原則。此外藻井邊飾圖案,與力士供養人的適當配置,在大部分赭紅色的壁底上,顯現着十分調和的整個。

從初唐到晚唐，在七世紀到九世紀這長長三百年文藝發展的情況之下。那作爲過渡橋樑時期的隋朝的簡單經變場面，由四、五個人發展到四、五百千餘人的大經變。這裏，經變的主題雖然在大體上是以佛說法爲中心，環繞着菩薩天人伎樂舞蹈以及琉璃七寶的供養。但表現最入情入理而體貼到每一個時代生活的，却是穿插在大經變四週空隙中，如譬喻品之類的故事畫。這些故事畫已不同於北魏及隋朝那些以佛傳爲主或以犧牲爲主的僅限於佛教的內容。他們是結合了現實人生各種題材內容，除西

方淨土變的未生怨與十六觀之外，其他報恩，藥師，觀音等經變故事，包含着『鹿母夫人本生』、『九柱死十二大願』、『普門品』各種曲折離奇的故事穿插，那些故事的本身就是一篇美麗的詩！從壁畫的描寫中，我們體會到歷代的畫工們是如何樣子用自己洋溢的熱情表達這些美麗詩史的場面，例如報恩經變中有這麼一段故事：

『爾時太子於利師祆城於菓園中防護鳥雀兼復彈琴以自娛，樂利師王女見太子心生愛念，願爲夫妻，遂兩目平復。』

這是敘述善友太子被其兄刺瞎雙目後，在菓園中做一個鳥雀的防護人的時候，爲樂利師王女見而生愛，結爲夫婦，雙目復平的一段故事。

如圖所示，我們可以看到唐代壁畫作家是如何樣子來處理這個類似『田園交響曲』的場面？

兩個在濃蔭披罩的樹蔭下對坐絮語的男

女，一個人手中正在作撫琴的樣子；疎疎的幾筆，把整個故事的要點如生的表現出來了，在這幅故事畫中，我們並沒有感覺到佛經，也沒有感覺到神與菩薩，那是『人』的『世間』的，一幕平常的喜劇，一幕離開了宗教空氣如此遼遠的抒情的詩歌！

要指出唐代壁畫中另一個特點，是代替捲軸式的連環畫橫幅描寫，現在發展到整個畫面的上下左右的全般佈景，因爲洞窟中沒有窗戶與門堂，大塊畫壁的面積，在唐以前多半遮飾着千佛與故事畫，到了唐朝初期，這樣大幅的畫壁，都整整齊齊地畫着全幅大塊的經變圖畫。這些經變圖畫大部分都是配合了樓臺建築與樹石山水，居中是佛說法，周圍環繞着菩薩天人供養伎樂與舞蹈樂隊，加上四週配合着各種主題的故事穿插……這裏整幅經變是在嚴密緊湊的佈置中叙述了經變內容的主體，一個佛教徒理想的世界從畫家所體驗出來經變中的神、人、飛天、山樹水池、樓台建築整個描述中是如此完備地反映出來。

我們先拿維摩詰變相做例子，現在引一段香積品的經文內容：

『於是香積如來以衆香鉢盛滿香飯與化菩薩，時彼九百萬菩薩俱發聲言：我欲詣娑婆世界供養釋迦牟尼佛，並欲見維摩詰等諸菩薩衆。佛言可往。（中略）……時化菩薩既受鉢飯，與彼九百萬菩薩俱，承佛威神及維摩詰力，於彼世界忽然不現，須臾之間至維摩詰舍。時維摩詰即化作九百萬師子座，嚴好如前，諸菩薩皆坐其上。時化菩薩以滿鉢香飯與維摩詰，飯香普熏毘耶離城及三千大千世界。』

如展號四三六號第三三五窟盛唐畫維摩經變是一幅受六朝士大夫清談影響的維摩詰與舍利佛開辯論會場面的叙述，兩個主人維摩居士與文殊菩薩，一個是才富學高博學多能的辯才，雖然扶病對客，手執羽扇，能不失其滔滔辯才的精神。文殊菩薩在這幅畫中是用責問的神情來對付面前的居士。其他

九百萬菩薩比丘天女，以及穿插着的與人間關連的各皇子善男信女等大規模的羣衆，是一幅可以不受佛經呆板的粉本所拘束的，場面偉大，趣味生動的故事畫。作者可以應用一切豐富的想像力來處理這個比較現實的題材。在畫史上，我們可以看到晉魏隋唐畫家，如袁倩，張墨，顧愷之，吳道子，孫尙子，楊廷光，吳道玄，范瓊，孫位，朱繇，貫休等無數的畫家都畫過這個同樣的題目，敦煌壁畫中也佔據了大小五十個畫面，這是一個藝術作家樂於接受的偉大的動人的畫面。

諸如此類，我可以在敦煌壁畫中找到數不盡的藝術作家豐富的想像能力。尤其是在唐朝這個偉大的民族藝術光明燦爛的時代。我們看到那些變化無窮，忽上忽下左右廻旋的飛天。那是憑着理想而創造出來不可能存在而看來彷彿可以存在的『若有其事』的形象。在這裏，我們偉大藝術創作的先驅者既不像西洋耶穌教藝術所表現的，『異想天開』地，背上生兩個羽翅的天使；又不像後來道教『騰雲駕霧』地，用一大塊雲彩托着的仙人一般。他們，唐代的藝術作家，僅用了幾根飄帶，一轉一倒便把那個上下飛騰的整個身子運用自如地飄忽在空中了！同樣富有想像力的創作，如九首龍虺，如十一面觀音，如天龍八部，如天狗飛馬等等，他們是如何聰明智慧地把歷史上遠古的傳說，佛經上奇離怪誕的神話，那些不可捉，無從捉摸的東西都具體而現實地表達出來了。

尤其使我們驚異的，是佔有百分比很大的東方藥師變的創作。我們的作家是如何樣子描寫下面的境界：

『彼佛土一向清淨，無有女人，亦無惡趣及苦音聲。琉璃爲地，　金繩界道，　城闕宮閣，軒窗羅網，皆七寶成。』

他們在佈置了『城闕宮閣，軒窗羅網，琉璃地，金繩界。』之後，又：

『以種種雜寶莊嚴壇，安中心一藥師如來像，如來左手令執藥器，亦名無價珠，右手令作結三界

印，一著袈裟結跏趺坐，令安蓮華台，臺下十二神將，八萬四千眷屬上首，又令須蓮台，如來威光中，令住日光月光二菩薩。』

在經變的天國世界的主體佈置好之後，接着左右就是九橫死，十二大願。他們在這樣一個安靜快樂的世界周圍，馬上佈置着：

『一者被誤投藥石枉死。

二者橫被王法所誅。

三者耽淫食酒放逸而死。

四者橫爲火焚。

五者橫爲水溺。

六者橫爲惡獸所噉。

七者橫墮山崖。

八者橫爲屍鬼等所害。

九者飢渴所困不得飲食而使橫死。』

這九幅不同悲劇的構圖。在和平樂園的四週顯出兩個苦樂不同的內容對比，加上眞實表現的技法，我們的藝術家，在創作上是全盤達到成功的境地。

由作家豐富的理想，他們可以想到樂的境界，和苦的場面，而這些表現場面又是如此的入情入理，如此的動人相信。這不是作家把想像力與創作經驗結合起來又那裏能達到這樣地步呢？宋宗炳在他的山水畫序上說得好：

『夫以應目會心爲理者，類之成巧，則目亦同應，心亦俱會，應會感神，神超理得。』

所謂『得心應手』的作品，自然也就是『合理』的東西。

（七）

構圖的藝術在敦煌壁畫中，從六朝經過隋唐，一直到中晚唐的時候，因爲供養人像地位的改變，與重要性的增加，使壁畫內容也都起了變化。那些在魏隋時代一直位置於壁畫下段或神龕方面的供養人，到了中唐以後，差不多全部移寫在洞窟入口的甬道左右。尤其是晚唐張議潮以及五代曹議金幾代的洞窟，因爲他們家庭組成的龐大，往往四五十身一個大排行的大型供養人像，就佔據了很大一個百分比的地位。我們從安西榆林窟第二十五號窟曹氏供養人題記中，看到有都勾當畫院使的名稱，知道正當瓜沙曹氏之世敦煌雖遠在沙漠尙有畫院的創設。從他們幾個洞窟藝術的精美者，我們不難推測到當時作爲供養人描的肖像畫的技術，已逐漸走到進步的道路了。從此使我們想到漢朝的畫官制度，以及畫工尙方描繪的五十卷漢明畫官，以及吳道子的歷代帝皇相等的歷史往事。從石窟壁畫的維摩詰及唐代少婦的遺像以及涅槃弟子臉部所湧現的悲痛表情，在天神舞使臉部上婀娜多姿的體態，佛菩薩像中莊嚴慈愛的神情，天龍力士又如此樣子勇敢忠烈的面貌，……這一切，複雜變化的表情，既沒有用木炭的陰影也沒有用油畫的彩色與筆觸，這裏，民族傳統的工具，是全部用烘染過的線條的力量。這個線，在生硬堊白的畫壁上，比在宣紙上還要不易處理。假如我們在落筆之前沒有『成竹在胸』，那是不會得有如此樣子出神的表情的。宋陳郁說：

『畫寫其形必傳其神，傳其神必寫其心！』

因此，我們對於這些妙用無窮的線條，不能孤立地當作線的本身來看，在這個線的裏面，實際上是具備着一系列含蓄着的條件。

（八）

唐代大規模經變的發輝，一直到五代宋初的幾百年中，我們慢慢地可以看出，經變畫是怎樣從初期的簡單形式，一直到五代宋初的大的完整的成功。如六一窟宋初曹延祿的洞窟，實在已到了登峯造極的頂點了。然而那些雖有變化，而可能是由粉本上傳來的定型的經變格式，到後來已不爲一般畫家所喜歡的了。儘管西方淨土變在莫高窟現有的壁畫中佔有一百二十餘壁的大數目，但這時畫畫的人，却喜歡在兩旁未生怨及觀經的故事中來作比較生動詳盡的描寫。維摩變，可能是因爲包含各國王子，俱有閻立本歷代帝皇相的場面，也是採取比較多一點的題材。其他如勞度叉鬥聖，那是一個富有活動性熱鬧的題材。從這樣的趨勢中，我們可以找到一根線索，晚唐以後壁畫題材，是逐漸地從死板的佛教內容中解放出來而又回到獨立性故事畫的場面了。像六一窟宋初五台山，及一連有百餘幅繪畫精美佛傳故事畫等，都是顯明的例子。這許多故事畫，現在已由捲軸式連環畫形式改爲單幅連列的故事畫。不要忽略，這個時候，中原創作的作風，正在花間體中盛行着所謂：『落花馬蹄香』那一類院試考題，一切浸潤在自然主義的『殘山賸水』『孤花片葉』的傷感抒情的小品的時候了。

（九）

爲了比較具體的給我們一個敦煌藝術內容的概念，這裏我把不完全統計所得的結果羅列在下面。要聲明的是：一、這個統計數字沒有把我們最近發現的十八個洞窟（包括五個隋窟，七個唐窟，四個五代窟，一個宋窟）計算在內。二、這個統計沒有把佔有最大多數數量的千佛（可能有百十萬的龐大數字）計算在內。三、沒有把數量不算小的供養人計算在內。四、沒有把飛天伎樂計算在內。五、沒有把附着在每一幅經變構圖以及建築物邊緣的圖案計算在內。

一、關於壁畫方面

甲、經變構圖

1 西方淨土變 一二五壁

2 東方藥師變 六四壁

3	彌勒淨土變	六四壁
4	維摩詰變	五〇壁
5	天請問經變	三二壁
6	華嚴經變	二九壁
7	報恩經變	二五壁
8	法華經變	二四壁
9	法華經普門品（故事）	二一壁
10	金剛經變	一七壁
11	勞度叉鬥聖經變	一二壁
12	思益梵天請問經變	一一壁
13	涅槃經變	一〇壁
14	楞伽經變	九壁
15	降魔變	四壁
16	密嚴經變	四壁
17	陀羅尼經變	二壁

乙、故事畫

1	佛傳故事	二七壁
2	寶塔品	一八壁
3	涅槃故事	一〇壁
4	薩埵那太子本生故事	五壁
5	須達那太子本生故事	五壁
6	五百强盜故事	二壁
7	尸毘王本生故事	二壁
8	多子塔多	二壁
9	十王厂	二壁

丙、曼荼羅

1	密宗曼荼羅	一一鋪

丁、佛像

1	文殊菩薩	八〇鋪
2	普賢菩薩	八〇鋪
3	如意輪觀音	三九鋪
4	不空羂索觀音	三六鋪
5	北方天王	三〇鋪
6	觀音	二九身
7	藥師佛	二五身
8	南方天王	二四身
9	千手千眼觀音	二四身
10	四大天王	二一組

11	地藏佛	一七身
12	千手千鉢觀音	一〇鋪
13	水月觀音	五鋪
14	盧舍那佛	三身
15	孔雀明王	二身
16	金翅鳥王	一身
17	阿僧羅王	一身
二、	關於圖案方面的	
甲、	藻井圖案	約四二〇頂
乙、	佛光圖案	未詳
丙、	座飾圖案	未詳
丁、	邊飾圖案	未詳
三、	關於塑像方面的	
甲、	魏塑（包括影塑四五六身在內）	七二九身
乙、	隋塑	三一八身
丙、	唐塑	四四二身
丁、	五代塑	三九身
戊、	宋塑	一八七身
己、	西夏塑	八身
庚、	元塑	四身
辛、	清塑	六八四身

（十）

上面這些內容，是以宗敎爲中心的造型表現的主題。也就是由這些內容，把從四世紀到十四世紀前後一千年中民族藝術傳統在敦煌長達二十五公里的巨大的壁畫上連貫不絕地紀錄着。它補足了過去美術史的殘缺，它充實了民族文化史的內容；使祖國偉大而豐富的藝術傳統發揮了無限的光芒！我們要感謝我們的祖先，可敬愛的古代的畫工塑匠，他們是怎樣用自己的手和智慧，在荒凉凄慘的沙漠戈壁中無分寒暑，成年累月地完成他們神聖的工作。他們是生在那裏，工作在那裏，甚至於死在那裏！多少次數，當我們在石窟南段洞窟中，那些空洞的塵沙滿室的小型洞窟的石坑上、沙堆裏發現枯黄的屍骨和殘破的麻布、烟盒、油燈……以及壁牆上殘留着若干用土紅勾劃着的畫稿……這個長不滿六

尺，高不能容身的石窟就是我們默默無聞的畫工塑匠們死葬的地方。

我們知道一幅『前呼後擁』『鞍馬屏帷』的當時位極人臣的河西歸義軍節度使和他的夫人出行圖的壁畫。但不會知道這幅畫却就是通過了如此樣子貧病而死的勞苦人民的心血和手腕所創造出來的成果。想一想在那樣天地懸殊的現象中的創作情緒，和生活遭遇……假如說，今天因爲看了敦煌藝術之後激發了愛祖國，愛祖國偉大的民族傳統的心思，我們就不能忘記掉那些千餘年來無數個爲我們創造敦煌藝術的無名的畫工塑匠和當時的勞動人民的功績！

敦煌藝術概論

向達

敦煌藝術，或者更正確一點說是敦煌佛教藝術，是最近纔爲我們所稱道和注意的一門學問。就時間而論，上起元魏，下迄蒙古，前後約莫有一千年光景。就空間而論，敦煌藝術一名辭有廣狹二義：廣義的敦煌藝術，可以包涵新疆的焉耆、龜茲、高昌，以及大同、雲岡和洛陽龍門在內，焉耆、龜茲、高昌是爲討原，雲岡、龍門是爲溯流；狹義的敦煌藝術，地域較小，可是也得將敦煌的西千佛洞、千佛洞（古名莫高窟）和安西的萬佛峽（古名榆林窟）作爲一個單位，然後可以自成系統。現在的敦煌、安西兩縣都屬於漢代敦煌郡境內，西千佛洞、千佛洞、萬佛峽三處石窟的時代形式也彼此相差不遠；所以狹義的敦煌藝術應將這三處合論成爲一個單位。

敦煌藝術導源於印度的石窟寺(Cave temples)，是以佛教的傳說爲中心題材的一種藝術。其有關於佛教傳說的系統，繪畫雕塑的技術和內容，石窟建造的形式，和當地以及西域在歷史和地理上的淵源，凡此種種問題都很複雜。近幾十年來，雖有敦煌學(Tunhuanology)的創立，而在藝術方面的研究著作並不很多。本篇題爲概論，分作三節：一、敦煌之歷史和地理，二、敦煌藝術內容大概，三、敦煌藝術在中國藝術史上的地位和其影響。這只是一篇發凡起例之作，供關心此學者參考入門之用而已。說不上發明和創見。

一　敦煌之歷史和地理

敦煌是甘肅最西邊的一縣，南接青海，西鄰新疆，位於東經九十三度三十分至九十四度五十分，北緯三十九度至四十一度之間。全縣人口不滿三萬，可耕地只縣城附近和南湖兩個小小綠洲(Oasis)。古代敦煌本不屬於中國，漢武帝元狩二年（西元前一二一）漢取匈奴所有河西地置武威、酒泉二郡，那時敦煌附屬於酒泉郡內。元鼎六年（西元前一一一）分武威、酒泉置張掖、敦煌二郡，敦煌始成爲漢代河西四郡之一。唐分敦煌爲瓜、沙二州，元爲沙州路，明初改置沙州衞，嘉靖中棄嘉峪關外不守。清雍正初（西十八世紀初）始復歸中國版圖，稱爲敦煌縣，而唐瓜州境則改爲安西縣。故漢敦煌郡約略相當於今敦煌、安西二縣境。

敦煌因爲是沙漠中一個綠洲，可耕地有限，自古以來人口稀疏。漢書地理志紀敦煌郡戶一、一二○、四三八、三三五；唐元和郡縣圖志紀開元戶沙州爲六、四六六，天寶戶爲四、二六○，而瓜州天寶戶爲四七七，長慶戶爲一、二○○。然在歷史上和地理上却佔有重要的位置。漢武帝時於敦煌建玉門關和陽關，漢書西域傳說西域諸國『東則接漢，扼以玉門、陽關』。司馬彪續漢書郡國志敦煌郡劉昭注引耆舊記云：

國當乾位，地列艮墟。水有懸泉之神，山有鳴沙之異。川無蛇虺，澤無兕虎。華戎所交一都會也。

隋書卷六十七裴矩傳引裴矩著西域圖記序云：

發自敦煌，至於西域，凡爲三道，各有襟帶。……故知伊吾、高昌、鄯善並西域之門戶也。總湊敦煌是其咽喉之地。

這都是說古代敦煌爲中外交通道上一個大都會，一個門戶；自漢以後進出西域，必以敦煌爲發足之地。

漢代建立河西四郡以後，與敦煌鄰接的西域（此指今新疆而言），其文化上的情形又是怎樣呢？據文獻以及考古學上的發見，我們大概可以推知漢魏以後的西域，乃是印度文化的殖民地。其時龜茲（今庫車）為北道大國，是以班超說：『若得龜茲，則西域未服者百分之一耳。』（後漢書班超傳）。前秦呂光討平西域，上疏也說：『惟龜茲據三十六國之中，制彼王侯之命』（御覽卷八九五引崔鴻十六國春秋）。晉書龜茲傳說龜茲『王宮壯麗煥若神居』。龜茲的佛教也是很盛，僧祐出三藏記集卷十一，水經注卷二河水篇引釋道安西域記，都提到龜茲的佛教。出三藏記集卷十一比丘尼戒本所出本末序說：

拘夷國寺甚多，修飾至麗，王宮雕鏤，立佛形像，與寺無異。

拘夷為龜茲的別名，因為佛教甚盛，所以有不少的石窟寺，如徐松西域水道記卷二所紀庫車赫色勒（Kizil）河畔的千佛洞，渭干河畔的丁谷山，都是所謂石窟寺一類的洞窟，裏面滿是佛教壁畫。南道則以于闐為最大。于闐之受印度文化的影響，就阿育王傳，阿育王子法益壞目因緣經，以及西藏文于闐國史(The Annals of the Li Country)所紀，為時甚早。佛教之盛與龜茲南北互相輝映，是以三國至晉，中國西行求法諸人大都先到于闐，如第一個西行求法的朱士行卽是一例。至今自于闐往東如尼雅（Niya)密阮(Miran)諸地，雖多為流沙湮沒，還有不少佛教寺院的遺蹟，可以反映往昔佛教流行的盛況。考古發見的遺物如婆羅謎字(Brahmi)佉盧字(Kharoshti)簡牘，寺院殘存的壁畫塑像，到處可以見出印度文化的痕跡。這所謂印度文化，特別以貴霜王朝（Kushan Dynasty)的文化為最顯著，在藝術上屬於犍陀羅派(Gandharu School)。後漢書卷七十七班超傳記有漢和帝永元二年（西元後九○）班超擊敗月氏副王謝兵七萬於莎車（Yarkand）的事。我疑心班超傳所紀與雜寶藏論卷七月氏國王與三智臣作善親友緣中栴檀罽尼吒(Kaniska)討罰東方，欲至蔥嶺越度關嶮是一回事。罽尼吒一譯

迦膩色迦，是貴霜王朝的名王，當時北印中亞一帶俱僻伏於其聲威之下。西域之受印度文化影響，亦以此時爲最盛。迦膩色迦王在世年代，論者不一，普通都說他即位是在西元後一二〇年，較永元二年遲三十年。我以爲我的說法亦不無可供考慮之處。大約自西元後第一世紀以後，西域所受印度影響，不外乎貴霜朝文化，至今龜茲、高昌（今吐魯番）、焉耆、于闐一帶所發見的佛教藝術遺跡，大都屬於犍陀羅派，即是最好的證明。

因爲敦煌所隣接的西域是受印度文化影響最深的地方，所以古代敦煌的文化也表現了不少印度化的痕蹟。如三國志魏志卷十六倉慈傳注引魏略，說魏文帝嘉平中（西元後二五一左右），安定皇甫隆爲敦煌太守。

又敦煌俗，婦人作裙，攣縮如羊腸，用布一匹。隆又禁改之，所省淩不訾。攣縮如羊腸用布一匹的裙，這是印度婦女的服飾。敦煌婦女衣飾也模仿了印度的風氣，敦煌之與印度文化的關係可想而知。敦煌石室藏書之有印度以及西域的各種古文字寫本，地氈之屬之有印度以及伊蘭(Iran)作風的圖案，就歷史同地理兩方面看，實是再自然不過的事了。

這種印度文化中最顯著的是爲佛教，而佛教中又以大乘佛教(Maha-Yana School)爲最盛。所謂犍陀羅派的佛教藝術，其所表現者大都屬於大乘佛教中的傳說。

二　敦煌藝術內容大概

此處所要說的是狹義的敦煌藝術，其中包含三個單位：一、敦煌城西偏南七十五里黨河北岸的西千佛洞，有壁畫者尙存十六洞。二、敦煌城東南四十里鳴沙山東頭的千佛洞，有壁畫者尙存四百六十九洞。這是談敦煌藝術的中心資料。三、安西城南一百四十里位於踏實河東西兩岸的萬佛峽，存四十

洞，有壁畫者凡二十洞。

西千佛洞與萬佛峽創建的年代俱無可考。千佛洞創建的年代，據李懷讓碑，始於樂傳，在前秦建元二年（西元後三六六），據巴黎藏 P.2691 號敦煌出殘沙州城土鏡，建窟在晉穆帝永和九年（西元後三五三）。而千佛洞唐人題壁書莫高窟記又有「索靖題壁號仙巖」的話，索靖卒於晉惠帝太安末（西元後三〇三），那時千佛洞想已有琳宮梵宇，故幼安讀爲仙巖。總之千佛洞的創建，在西元後第四世紀時便已開始，到唐代稱爲極盛達千餘室，宋元以後逐漸衰歇，前後共計近一千年。

西千佛洞、千佛洞和萬佛峽的地質屬於玉門系礫岩層，可以開鑿石窟而不能作雕刻之用。沿崖鑿窟，進窟有一甬道（Corridor），窟內大都成正方形。六朝窟中央有中心座，鑿成方柱直抵藻井，方柱四面爲一層或兩層的小龕，窟內壁上也有小龕，龕內塑佛像，無龕則繪畫佛經故事及供養人像。隋唐以後，中心座逐漸內退，成爲龕形，或則中心座改成平矮的須彌座，上塑佛像，因爲岩層的關係，所以只有壁畫和塑像，而無雕刻。石窟構造，三處大致相同，只萬佛峽因洞窟排列在踏實河兩岸，相距過近，返光過强，所以甬道特別深長；一方面可以避免强烈的陽光直射入窟，傷及壁畫，一方面利用東西兩岸早晚的返光。窟內光綫仍然够用。

西千佛洞十六窟屬於六朝者不多，其餘全是唐五代的作品。萬佛峽二十窟，元代者四，餘全屬於唐末五代至北宋。窟形構造有屬於六朝的，但是壁畫已全是後來改繪之作。敦煌千佛洞，據敦煌藝術所最近的調查，現存四六九窟，計：魏二二，隋九六，唐二〇二，五代三一，宋及西夏一〇〇，元九，清四，時代不明者五。這一個調查只就現有壁畫情形而言。但是其中有不少石窟，開鑿時代甚古，後人將舊畫塗抹另繪。所以千佛洞壁畫往往有好幾層，最上一層爲宋代，下一層爲唐代，最下一層爲六朝。元魏一代窟數不多，並不足以代表實際的情形。

六朝諸窟壁畫所繪以佛本生故事(Jataka)爲多，如鹿王本生，薩埵太子投身餧餓虎故事，化五百賊故事，降魔圖等。繪畫形式略同漢武梁祠畫像，壁上分成幾層，前後連綿不斷，有如後代的連環畫一般。洛陽伽藍記卷五記乾陀羅雀離浮圖有釋迦四塔變，梁書卷五十四海南諸國傳扶南傳末也提到張僧繇（原作張繇）圖諸經變，是所謂經變六朝時便已有之。但是敦煌諸魏窟中除本生故事降魔圖一類故事畫之外，並未見有類似後代經變之作。隋代始有繪畫整部法華經的壁畫。而以維摩詰經爲題材的畫如文殊問疾之類也已經出現了，這就是唐代的所謂維摩變。不過衣冠服飾人物侍從，簡單古朴，頗像武梁祠畫像，遠不如唐代維摩變的莊嚴富麗，場面偉大。

現在所知題名經變的作品，大約以洛陽龍門唐武后時張志昉等『大周大雲寺奉爲神聖皇帝敬造涅槃變碑像一區』爲最早，這是西元後七世紀末葉的作品，自此以後經變盛行。敦煌壁畫中畫得最多的是西方淨土變、東方藥師變、彌勒變、維摩變、華嚴經變、法華經變、楞伽經變、金剛經變、報恩經變、天請問經變、密嚴經變、舍利弗降六師中的牢度叉鬥聖，以及普門品等。其中又以淨土變、彌勒變、維摩變、牢度叉鬥聖，以及普門品最爲畫師所喜好，畫得也最多。唐至五代的經變畫都是一整幅的，位置結構極爲謹嚴，不像六朝時代那樣連環畫式了。也有畫佛本生故事的，自降誕至涅槃，連續不斷，略似連環畫，而與六朝式不同，每段形同立軸，又只在經變的下方，不佔主要的地位。整幅的經變以及佛本生故事而外，單幅的文殊、普賢，各種各樣的觀音像，如千手千眼、不空羂索、如意輪等不一而足，而水月觀音則至唐末五代方始出現。

宋代諸窟壁畫大都畫一佛二菩薩像，石青石綠作底，線條拙劣，形像板滯，比之唐代相差遠甚。元代諸窟多畫密宗曼荼羅，也有畫熾盛光佛和水月觀音的，筆調線條迥異唐宋，自成一格。清代自鄶以下，不足置齒。

六朝隋唐諸窟除壁畫經變本生故事外，畫的下方或甬道兩旁還畫有男女供養人像，往往一連串幾十上百人，士女如雲，車馬雜沓。唐末五代諸窟也有畫出行圖或出獵圖的，不僅有輿馬儀仗，行列前面並有伎樂百戲，後面隨着馳馬運載行李，場面熱鬧偉大。供養人像自六朝至唐初無論男女俱着胡服，即所謂袴褶是也。男子衣短僅至膝，折襟翻領；女子衣亦爲折襟翻領而稍長，內中另有長裙，肩上有肩巾，下俱着鞾，一名胡靴。女子長身玉立，剛健婀娜。開元天寶以後，衣服改爲博大，婦女亦復豐肌秀眉。

六朝窟內窟頂藻井大都平形，藻井繪方形圖案，中心座前有作人字形屋架的，上繪屋椽，椽與椽之間夾繪花鳥。隋唐以後窟頂逐漸演變成爲倒斗形藻井，中央藻井繪蓮花或其他圖案，雕披而下的四面，在大窟內也有繪經變故事的，小窟則間繪飛天。

供養人像可以見出歷代的風俗習慣衣冠服飾的變遷，其中不少富於人情味之作。而藻井圖案之繁複變化，顏色之配置和諧，(Colour Combination)，在裝飾藝術中極爲少見。這在藝術史上都是非常珍貴的材料。

敦煌畫各時代有其特徵，先說顏色：六朝諸窟畫用藍色處所甚多，表現一種清新俊逸之感；隋唐以後色彩繁複富麗，佛像身光項光周邊多作火燄形，色彩圖案尤其濃艷複雜，令人感覺一種生命充沛的活力；宋代大青大綠，呆板拙滯，與當時的道學殊途同歸。次說線條：六朝畫用鐵線描，與大小尉遲同一路數，受有西域影響；隋唐以後；中國畫漸漸揉合固有的作風與外來的手法，吳道子之流因創出一種蓴菜條的線條來。鐵線描的細線條代表輕倩俊秀，而蓴菜條則代表渾厚雄偉。這些情形在敦煌畫中表現得很明白。又次是山水樹石的比例。六朝畫富於象徵的(symbolic)意味，可爲唐張彥遠歷代名畫記卷一論山水樹石所說：『或水不容泛，或人大於山』二語作一例證，如鹿王本生畫即是。隋唐以後畫逐漸走向寫實的(realistic)路，山水樹石和人物的比例，便不像六朝那樣不近實際了。

敦煌畫裏還可以見出六朝以迄隋唐，技術方面有一共同之點，爲漢代所未有的，那就是凹凸法的採用。凹凸法是表現物體陰陽明暗的一種透視法，印度阿旃陀(Ajanta)石窟壁畫人物就採用這種技術，敦煌畫中也普遍的採用了。敦煌藝術同印度的關係，除去凹凸法而外，還有一點，六朝的塑像繪畫中處處可見犍陀羅派藝術的影響。塑像以及壁畫人物的衣摺，都是中國藝術史上所謂曹衣出水的一派，人物也多半是長身玉立，這正是帶希臘風的犍陀羅派藝術特徵。唐以後趨向寫實，塑像力求逼眞，是以如天王力士像的比例和肌肉表現，都符合人體解剖學的原則，無誇張失實之處，所以唐代藝術是轉入了一個新的局面。印度藝術自六世紀以後也有急劇的轉變。東夏西竺不約而同，這絕不是偶然的。

西域諸石窟寺壁畫有出於西方畫家之手的，如龜茲有名的畫家窟(Painter's cave)，有Mithradatta的題名，密阮也有題名爲 Titta 的作品，這都是系出羅馬而已印度化了的畫家。敦煌壁畫和塑像之中是否也有西域高手匠人作品，如今尚未找出積極的證據。不過其中偶然發見一點紀載，可供我們推攷。安西萬佛峽五代曹氏所開諸窟題名有下列幾則：

淸信弟子節度押衙囗囗相都畫匠作銀靑光祿大夫白般繼一心供養（張編二十三號窟）

囗丰沙州工匠都勾當畫院使歸義軍節度押衙銀靑光祿大夫檢校太子賓客竺保（張編二十四號窟）

社長押衙知金銀行都料銀靑光祿大夫檢校太子賓客鬱遲寶令一心供養

白爲龜茲國姓，鬱遲卽尉遲的異譯，乃于闐文（Khotanese）Visa 的對音，爲于闐國姓，而自印度東來的人則多以竺爲姓。由此可以推知敦煌在五代曹氏掌州事的時候，可能有來自印度龜茲以及于闐的人，管理畫院和製作金銀器皿。徵諸敦煌文化之帶國際性，這種推測是很可能的。

三　敦煌藝術在中國藝術史上的地位和其影響

敦煌藝術自元魏以至蒙古，歷時千年，包含魏、隋、唐、五代、宋、元凡六個大的時期。內容除大乘佛教的傳說以外，山水臺閣人物車馬花鳥圖案塑像之類，無一不備。並且每一時期，都有重要的年代題記，以爲攷證或比較之資。眞是天造地設唯一無二的藝術博物院(Art Gallery)。研究中國藝術史的人，對於六朝、隋、唐因爲很少確實可靠的作品，往往束手無策，今有敦煌作品，恰可以彌縫闕憾。不僅添加了一大批材料，供我們研究、欣賞、觀摩，也給我們以一種可靠的尺度，可以用來衡量傳世的所謂六朝、隋、唐作品。其在中國藝術史上的地位與雲岡、龍門鼎足而三，比之印度的阿旃陀石窟，毫無遜色。

敦煌藝術的本身固然永垂不朽，而其影響也光景常新。據魏書卷一一四釋老志，涼州佛教傳自敦煌，元魏象教之盛又自涼州一轉手。魏道人統沙門師賢罽賓國(Kapisa, Kafiristan)人，即來自涼州。其後曇曜主持開鑿雲岡石窟，曇曜就是師賢的繼承人。第六世紀初年洛陽龍門石窟的開鑿，又是『準代京靈岩寺石窟』。所以敦煌石窟開鑿以後，影響東被，涼州石窟，永靖炳靈寺，天水麥積崖，涇縣石窟寺，可說是敦煌的嫡系子孫。雲岡龍門是從涼州分出來的別支；廣元大足的千佛岩，又是傳自天水的苗裔。脈絡分明，歷歷可攷。敦煌藝術影響之大，可想而知了。

一九四九年一月六日寫

中國藝術的發展

從這個觀察上體會毛主席的實踐論的真理

為敦煌文物展覽會作

鄧以蟄

一

中國的藝術始終是在生產的基礎上發展的。在石、銅交替時代的商朝，我們祖先就在生產工具的石器、陶器的基礎上發展成兩項重要的藝術：玉器和銅器。這兩項藝術的形制和花紋，當然是當時人民的意識形態的表現。而那時人民的意識是什麼形態呢？就是：與自然作鬥爭中所產生的對自然的看法和情緒，那時人對自然的征服還有相當底困難，最感頭痛的是水旱地各種禽獸。所以，在花紋形態上表現出那些雲靁、饕餮、夔、龍、虺、螭等怪物，可怕得要吃人的樣子（日本人住友藏有一周初銅卣，整個的器形就是一怪獸口中銜着一人頭）。到了奴隸社會同封建社會時代，奴隸主和封建主就利用這種情緒來愚弄人民，誇張着自然中這種現象，把它同本來是日常用的銅器結合起來，尊之爲禮器，好用來向自然獻媚——祭天地，祀鬼神。這就是商周以來所提倡的敬——原來想是人民對自然警惕的意思，便把它敷衍成文化的因素了！到了春秋戰國以後，封建主互相征伐或會盟，因之交通擴張起來，接觸的事物漸漸多了，就把人民從過去的嚴肅可怕的情緒中解放出來；這才進入到活動輕鬆的情緒中。因之，銅器的形制從儀式的基形上轉入實用的輕鬆的形態上去；花紋也生動活潑起來了。看戰國以後的銅器，形制花紋多麼愉快，多麼近人情！或把從前的雲靁紋變成流麗的回紋，像李峪、金村

出土的那些銅器；或將禽獸人物寫實地描繪像獵狩紋壺和漢代金銀錯銅管（日本人所有）上的山紋，山峰、山谷間還添上無數的活生生的飛禽走獸；這些多麼自然！多麼生動！這種變遷普及到一切藝術上：在彫刻如西漢霍去病墓上的石牛石馬及所謂馬踏匈奴的石人，四川山東等地石闕上的彫刻及墓前石獅，石室壁刻等；在繪畫，山東的孝堂山、武梁祠、兩城山等石畫像以及漢墓中發現的漆器彩畫。

石畫像實際上就是當時的壁畫變成垂久的縮本石刻。這些畫的內容都非常豐富：神話、傳說、歷史、經圖、百技、風俗習慣以及死者生前事跡無所不包！眞是當時的一部百科全書或博物誌了。表現的手法，實在是再寫實也沒有了。揖讓馳驅，奔拏搏鬥，踩跳翻轉，車馬神怪，百物無不齊備！洛陽漢墓中磚上彩色人物畫，大連營城子漢墓中人物壁畫以及朝鮮平壤附近一些漢墓中各種漆器上的人物畫，所有這些繪畫，要講生動，再也生動不過！

人物畫發展到隋唐，大致在漢魏以來的特徵線紋描法的基礎上吸收了一些佛畫的畫法，融會成中國人物花卉的固有作風。可是兩種——線條、暈染——畫法，總有偏輕偏重的傾向。不過主要的還是固有漢法線條爲以後全般繪畫的骨幹。

從戰國到兩漢，中國藝術總的表現，說明什麼呢？就是求知的熱情！這種熱情反映在文學上就是屈原。尤其是他的天問一篇，表現得格外清楚。

經過兩漢四百年太平時代，物產豐富，交通地面擴大起來，商賈達到域外，寶貨充滿。於是人們享樂思想大大發揚，一世享樂不够，還想長生不老；現世不够美好，還想海上神山，西方極樂世界；求仙佞佛的行徑普遍開展。六朝隋唐的藝術，充分表現了這一點。

可是，有一點值得注意的，就是：在這樣荒誕無稽的仙佛行徑的矛盾中，再加上現實社會不安的因素，促成一種接近自然的風尚；又把人們從虛玄的世界解放到地面上來。劉協在他的文心雕龍上說

『老莊告退，山水方滋』，正是指這一點的。本來，東晉的時候，南方偏安，山水又好，田園莊舍，大有可樂，陶淵明、謝康樂等南方詩人固來表現得極清楚；就是北朝到了高齊的時代，還有一些畫家，例如田僧亮，唐末張彥遠歷代名畫記引前人說他：『田家一種，古今獨步』，又說『田則郊野柴荊爲勝』，在那樣土霸軍閥打來打去的中原地帶，尙且有『田家』的愛好，表現在專家藝術上，足見它的普遍了。於是養成人們對於花木泉石，飛鳥走獸的愛好。唐朝李德裕平泉草木記中說：他的後來的子孫倘有動平泉（在洛陽）一木一石者就爲不肖。唐朝有些專門名畫家，例如韓滉的牛，韓幹的馬，薛稷的鶴，邊鸞的花鳥，都是這種意識的表現。所以，鄉土之愛，在中國藝術中是充分表現出了的。

推而廣之，就是山水。可是，山水的根源，無論從意識上，藝術上來講，都比花木泉石來得更深厚。書經上就說到四岳五瀆。歷來的統治階級都不能忽視這些山川的；一定的時候，要去朝拜的。人們都不能拿山川的名子起名子，山川是多麼崇高呀！我們對於祖國的山川，一向是崇拜愛戴的。再從藝術上來看，三代玉器和銅器都有山紋，漢代又有透彫的博山爐，前面提到的金銀錯銅管上的花紋更是活生生底山形了。這種山的形式，一直保存到宋人郭熙所說的『大山堂堂』的大幅山水的畫面上。

這種著重主峰的山水方式，直到長卷山水發生以後，才慢慢打破。可是，這裏又發生一矛盾，就是：把主峰貶下去了，隨帶地也把個別的田園花木冲淡了。到這時只好從山水的全面着眼；這全面的內容，是什麼呢？那就不得不是最平等，最基本的東西了。平等的東西在人類的社會裏莫過於勞動，所以有漁樂圖，騾綱圖（就是長途載重在山裏跋涉的牛車或騾車），谿山行旅等等。基本的東西又是什麼呢？那就是山水的本身了；『長江萬里』，『谿山無盡』，猛然地面對上這麼一片一望無邊，不分疆域的氣象，人們要像把人類讓位給自然似的感覺空泛、無情！其實，人若見着這樣的山水畫的時候，不知不覺地隨着它胸襟開闊、放大，彷彿置身在共產主義的世界裏一切平等！近年來，世界人類

都漸漸地愛好起中國山水畫來，不是無因的。

二

勞動創造世界，藝術是人們創造出來的，所以沒有『不勞而獲』的藝術；由此可知藝術家的實踐性了。莊子外篇劈頭就有這一段話：

宋元君將畫圖，衆史皆至，受揖而立，舐筆和墨，在外者半。有一史後至，儃儃然不趨，受揖不立，因之舍；公使人視之，則解衣盤礴，臝。君曰：可矣，是眞畫者也！

這是何等目中無此宋元君的氣概！無論任何實踐都必須專心一志像這位眞畫家不可！晉書載逵傳，記逵事跡：

乃潛坐帷中，密聽衆論；所聽褒貶，輒加詳研；積思三年，刻像乃成。

六朝畫家顧駿之『常結搆層樓以爲畫所，每登樓去梯，家人罕見。若時景融朗，然後含毫；天地陰慘，則不操筆』。元夏文彥圖繪寶鑑記載黃公望：

公望居富春，領略江山釣灘之概，性頗豪放；袖携紙筆，凡遇景物，輒即模記。後居常熟，探閱虞山朝暮之變幻，四時陰霽之氣運，得於心而形於筆。

以上這些人都是典型的眞實畫家，他們實踐的情形，可見一般。

至於藝術創造的過程，張彥遠歷代名畫記裏論吳道子時，說：

夫用界筆直尺，界筆是死畫也；守其神，專其一，是眞畫也。死畫滿壁，曷如圬墁；眞畫一劃，見其生氣。夫運思揮毫自以爲畫，則愈失於畫矣；運思揮毫，意不在於畫，故得於畫矣。不滯於手，不凝於心，不知然而然。

清張庚論畫說：

何謂發於無意者？當其凝神注想，流盼運腕，初不意如是而忽然如是，是也。………稍遲未有不汨於意而沒於筆墨者。

這種『意』和守其神，專其一的『神』，『一』等經驗都是本次創作的實踐的一個階段；在這個階段中，實際上，包括着過去聯着實踐的無數次的這樣的階段，才鍛鍊得出這一次的『神』、『一』、『意』來，投入本次的實踐中去；又將造成一次『神』、『一』、『意』來，以備下次。如是，循環反覆地養成藝術家的熟練的技巧，才於實踐中有『不知然而然』或『初不意如是而忽然如是』的不自覺的狀態。一切熟練的活動都是如此。不過，藝術家要加上他的天才的條件。

三

中國藝術的發展，就拿殷墟發現的文物作爲開始罷，也有三千五百年的歷史了。在這三千五百年的長期中曾沒有一時的間斷或停留在一個階段上，並且是一辯證地發展。那就是說：從靜到動，從狹隘到開闊的發展。資本主義國家有些美學家說：美術是從寫實底走向到圖案底。這是騙人而又害人的話。當然，工藝是離不開圖案的；但是，圖案是爲工藝所約束，自身如何發展，不能出其範圍。所以工藝圖案不是全部藝術發展的主流。中國藝術從圖案花紋發展到山水畫，是一步接着一步地跳躍而致的；儘管中間有過多少次外來的影響，也只是吸收；並沒有被引入到旁的道路上去。舉例來說：饕餮紋樣可說是一般原始民族的圖騰樣式；那麼，我們的藝術也就不含糊地從這兒開始，並且也在殷周兩代開了燦爛的花。一般的說，這還在圖案底、靜底狀態中發展着；儘管商朝銅器中就有整個器作鳥獸形的，或器的耳、足、喙、柄、提梁作透雕鳥獸形的。一到漢代，動底、寫實底形態就充分顯露，代替了靜底圖案紋樣。這樣就產生了生動的藝術方式：不獨有形的禽獸人物是生動的，即是畫一雲或氣，都恐其見不出生動來，特在其動的韻律中滋生出一些小動物來，大有斯賓諾莎的泛神論的看法，

把全宇宙都看成生動底了。有了生動，然後才能使唐代的人物畫進到神韻的階段，張彥遠說：「鬼神人物有生動之可狀，須神韻而後全，若氣韻不週，空陳形似」，是見唐代畫人物，以全神韻或氣韻爲要務。以神韻或氣韻爲基礎，來觀察與瞭解自然，那麼，自然中衆多的個別的事物都能聯貫起來成一整體。這樣，就產生了山水畫。請回想一下，我們的藝術，全部的發展是多麼合乎唯物辯證律的！

我們再來瞭解一下美的理論。瞭解的目的，是要找出中國藝術發展的規律，所以只有幾個劃時代的理論而又在其發生的時間上和藝術的進展正吻合的，特別要注意。關於周秦諸子中，我只舉出孔子的「多識於草木鳥獸之名」的說法來注意一下，儘管這句話是講詩的，而一直到漢魏，藝術都表現了「多識」的精神。請打開張彥遠歷代名畫記，讀一讀「述古之秘圖珍畫」，什麼爾雅圖了，山海經圖了，日月交會九道圖了，百國人圖了，張衡的地理圖，劉褒的雲漢圖等等，不下好幾百個圖都是這樣像古書插圖似的令人感到書呆子氣！

晉唐之間，佛像、人物、花鳥、山水各種畫多起來了，畫學上的問題也多了，於是，南齊謝赫寫了古畫錄，創立六法論：一、氣韻生動，二、骨法用筆，三、應物象形，四、隨類賦彩，五、經營位置，六、傳模移寫，來總結畫的所有能事，並做爲評畫的標準，六法對當時來說，確乎切合實際；尤其一、二兩法更爲重要。氣韻生動，是因爲禽獸非講求生動不可，人物非講求生動而兼氣韻不可的；這是實在的情形，而當時好畫也到達了這種境界。難道說，漢人的人物車馬畫不生動嗎？現存的東晉顧愷之的女史箴圖（模本也罷）不够氣韻嗎？至於骨法用筆，因爲當時正是佛畫傳入的時期，印度、西域的暈染法很爲當時畫家所吸收，並且大有打破中國固有線條作風的趨勢，所以謝赫要求畫家重視骨法用筆，也就是要求保持線條作風，不可過分地墮入暈染法的迷坑！這在當時確乎是一場熱烈

的鬥爭，一直到唐都沒有歇。

誠然，骨法用筆和氣韻生動是我國自六朝以來，畫理上兩個基本問題。骨法用筆是技術的問題，也就是畫法上的傳統的問題；氣韻生動是效果問題，也就是鑑賞的問題。這兩個問題，實際上又不大能分開；假使分開看，或着重一方時就會出毛病。例如明末以來的南北派的說法；在當初，人們尚能就畫的歷史中看出兩種不同的作風，後來每況愈下地專就用筆的一面來理解「派」的問題，就變成了教條主義，把有清一代的山水畫家害苦了！唐末張彥遠就是結合起來看的。他著歷代名畫記，這部書對於中國畫學畫史都貢獻很大。他在遺書的「論畫六法」篇中言道：

夫象物必在於形似，形似須全其骨氣；骨氣形似皆本於立意，而歸乎用筆，故工畫者多善書。

中國自來有「書畫同源」的傳統主張，畫法通於書法，書法主要在用筆，所以張彥遠在這一點上是站在傳統方面的。我們且把這段話分析一下：

筆——立意＜形似
　　　　　　骨氣

骨氣，實際上就是兼「骨法用筆」和「氣韻生動」兩事而言的。足見技術、效果是分不開的。好技術產生好效果，用筆的骨法好，產生氣韻，這是基本。此外又立一「形似」，而把「形似」與「骨法」統一到「立意」上去，而由「筆」表出之；筆是由畫家運用的，所以畫家爲主體。可注意的：合前面所引的「若氣韻不週，空陳形似」，則「形似」是張彥遠第一個提出的。把「形似」同「氣韻」對立起來，也可看出當時鬥爭的情況：因爲繪畫當時已漸墮入模倣的狀態；純粹人物畫尚可在傳統規範下進行，看現存的王維伏生授經圖可爲例證；佛畫則全已墮入儀式的場面上去，這在敦煌的壁畫

比較看時就很清楚；何況張彥遠淸淸楚楚的說出：

上古之畫，迹簡意淡而雅正，顧（愷之）陸（探微）之流是也；中古之畫，細密精緻而臻麗，展（子虔）鄭（法士）之流是也；近代之畫，煥爛而求備；今人之畫，錯亂而無旨……，

張彥遠又有「畫有疏密二體」之分，他說：

顧陸之神，不可見其盼際，所謂筆跡周密也；張（僧繇）吳（道子）之妙，筆才一二，像已應焉，離披點畫，時見缺落，此雖筆不周而意周也。若知畫有疏密二體，方可議乎畫。

畫史上常說梁張僧繇創沒骨法；又有人說吳道子山水畫法流傳在蜀，蜀之作風，據說是南宋馬遠、夏珪所自出，好用斫刷的筆法。若再證以五代荆浩筆法記所說的「夫隨類賦彩，自古有能；如水暈墨章，興我唐代」，就可以看出此中消息。同時，又可以知道：通過沒骨法，潑墨（如項容有墨而無筆）而漸進入唐末水墨山水的階段。

結合「骨法用筆」和「氣韻生動」二法，來衡量繪畫的效果，是唐人論畫的焦點。到宋代，山水畫已成藝術的主流，於是，焦點轉到意境方面。張彥遠評顧愷之，有「意存筆先，畫盡意在」之說，此說實開宋人論畫的路線。北宋歐陽修寫的試筆，論鑒畫時說：

蕭條澹泊，此難畫之意，畫者得之，覽者未必識也。故飛走遲速，意淺之物易見，而閑和嚴靜趣遠之心難形。若乃高下嚮背遠近重複，此畫工之藝耳，非精鑒者之事也。

這好像說：畫，」無論畫得如何精細，假使畫不出「意」來，也是白費功夫！也就是說：畫雖畫完了，假使留不得「意」在，也是白搭！這樣着重效果，也就是着重「氣韻生動」了。

現在，再來專看「氣韻生動」及其來源。中國藝術，一方面在生產的基礎上展開，就產生了三代的工藝程式化底藝術。接着就走向動的和寫實的另一方面來，就在這個基礎上發展出戰國、兩漢以來

的『生動』的藝術。在漢代，『生動』和『氣韻』，都是寫實的，都是唯物底具體底兩種對象；這兩個對象漸漸變成抽象底，概念底而統一起來，作爲人物畫的總效果。於是就產生了『氣韻生動』一個總原則；成爲一切繪畫（甚至於一切藝術）的效果，也就成爲鑑賞的標準了。唐宋以來，繪畫又進展到屋木，花卉，山水各方面來，於是如何應用『氣韻生動』的原則來衡量它們，就成了問題了。我們已知道：在六朝隋唐人物畫的時期，人們對於人物畫，是結合『骨法用筆』和『氣韻生動』兩個原則來評價的。而今，畫的範圍推廣了；尤其在山水畫，空間也展開了。空間既放大，問題就複雜起來；複雜的程度，到了只是『骨法用筆』和『氣韻生動』兩原則不够解決；於是，因爲涉及空間位置的問題，在『骨法用筆』、『氣韻生動』兩原則上，又加上『經營位置』的原則，結合起來，來解決山水畫的空間問題。在六朝的南宋時代，就有宗炳在他寫的山水序裏言道：

且夫崑崙山之大，瞳子之小，迫目以寸，則其形莫睹；逈以數里，則可圍於寸眸，誠由去之稍闊，則其見彌小。

自己眼界放闊，所見的外界對象就縮小了。這種見解，已够了不起的。到了宋朝，大科學家沈括，更有科學的論斷。他在夢溪筆談裏說：

李成畫山上亭館及樓塔之類，皆仰畫飛簷。其說以爲自下望上，如人平地望塔簷間，見其榱桷。此論非也！大都山水之法，蓋以大觀小，如人觀假山耳。若同眞山之法，以下望上，只合見一重山，豈可重重悉見？兼不應見其溪谷間事；又如屋舍亦不應見其中庭及後巷中事；若人在東立則山西便合是一遠境，人在西立則山東却合是一遠境；似此，如何成畫？李君蓋不知以大觀小之法，其間折高折遠自有妙理。豈在掀屋角哉？

李成應用畫飛簷的『仰觀法』來理解山水畫的空間，而『山水』與『屋木』究竟差了一層，自是鑿枘不

人。沈括創『以大觀小』之法，來駁倒他；從此『以大觀小』成爲山水畫經營位置的定律了。西洋人（譬如：有名的十八世紀文藝批評家萊興）說『自然本來就沒有秩序、形式，如何畫法？』後來，勉强站在自然面前，畫點『風景畫』，其心胸之窄，眼光之小，實在可憐得很！其實，目官是接受外界的現象的，一次接受了又二次，二次又三次，以至於無限次；人還有腦子，這些次豈不能綜合組織起來成一全景嗎？宇宙間不聯貫的東西，如何聯貫起來？『以大觀小』正是解決了這些問題。西洋人一切採取靜的觀點，所以對這問題沒法辦；我們用動的、變的、生的觀點來看自然，所以發明『山水』這項藝術形式，也是古今世界絕無僅有的例子，值得我們驕傲和重視！

剩下的，就是『氣韻生動』總原則，如何結合到『山水』畫的效果上去？歐陽修注重『意』，乃是從鑒賞方面看的；如今要把『氣韻生動』歸到『山水』本身上去。關於這個問題的理論當然很多；最典型的是宋朝董逌的廣川畫跋上的一段話：

世之評畫者曰：妙於生意，能不失眞；如此矣，至是爲能盡其技。嘗問如何是當處生意？曰：殆爲自然。其問自然？則曰：不異眞者，斯得之矣。且觀天地生物，特一氣運化爾；其功用秘移，與物有宜，莫知爲之者，故能成於自然。

自然界萬物，從肉眼看來，是個個孤立的；其實，特是『一氣』的運化。它的功用，它的能動性，好像很秘密，人不能一下子盡知道；卻是萬物含有着它互相適宜，非外力（譬如說，神或上帝）所能强迫而然的；這就是自然。這個概念當然很籠統，不科學的；但抓住宇宙萬物都互相依賴，聯成一氣，一動全動，這一點，從藝術的成就來說，是了不起的。一氣運化所形成的自然，由畫家的感性直覺來說，就是氣韻生動。

總結起來，中國藝術發展的過程：戰國以前，是由靜的圖案到動的寫實，卽由『靜』到『動』；

戰國以後，則由生動的動物到氣韻生動的自然，卽由『生動』到『氣韻生動』。再整個地總結一下，就是：從工藝到美術。（此文用藝術而不用美術，就是就整個而言。）

四

在二、三兩節，已將中國歷史上藝術活動的情形討論一過。現在再把討論的結果，結合毛主席的實踐論，來研究它的眞理性的程度。在第二節，大略講了一下藝術家創作的實踐過程；在第三節，把藝術史結合着理論的發展過程也從頭至尾地檢討了一番。現在仍按照這個路線，想把藝術家的實踐過程結合到實踐論的論認識的部分，把藝術史的發展過程結合到實踐論的論眞理的部分來求出一個論斷，然後再把這個論斷結合到目前新中國的藝術活動。

藝術家的實踐過程與認識的關係，毛主席說：『原來人在實踐過程中，開始只是看到過程中各個事物的現象方面，看到各個事物的片面，看到各個事物之間的外部聯繫。……這叫做認識的感性階段，就是感覺與印象的階段。』藝術家的實踐是不能出乎這個階段的。藝術家表現的對象是具體的，個別的；表現的方式是形相的。因之，對事物『還不能造成深刻的概念』。列寧所說的『物質的抽象，自然規律的抽象』，藝術無能爲力。所以，藝術在認識發展過程上只佔着感性階段。譬如中國山水畫已達到能够表現『天地一氣』的概念，但它仍要用山水這樣具體形相表現之，足見它脫離不了感性。可是，在『實踐、認識、再實踐、再認識，』這種形式下，藝術家的實踐過程也包含辯證唯物論的認識過程，卽：由感性認識到理性認識，再由理性認識到感性認識，如此反覆循環，通過無數次的實踐，才造成老練的、眞實的實踐能力。這就是毛主席說的『由感性到理性之辯證唯物論的運動，對於一個小的認識過程（例如對於一個事物或一件工作的認識）是如此』的道理。譬如畫家開始創作，先必對他的想畫的東西觀察一番，研究一番，充分吸收它的感覺與印象；再檢查他的畫具，試試這件，瞭解瞭解那

件；一切弄明白了；到此爲止，是感性階段。然後『凝神注想』，心裏有着『譜兒』了，這是理性階段。於是抓緊以上這些，所謂『守其神，專其一』，下筆一揮，進入實踐。假使這位畫師技術老練，興致特別高，落筆必能『初不意如是而忽然如是』地得到意外(『無意』)的成功。每個藝術家都期望他的實踐有同樣的成功，於是造成整個藝術實踐的成功；成功了，就變成眞實底物質的力量，而形成一環。藝術實踐在全部認識發展過程所佔的只是感性階段，感性的一環充實了，而『理性認識依賴於感性認識』，那麼，理性認識也隨之充實起來。如此講來，在全部辯證唯物論的認識中，藝術活動也極其重要了。(藝術於認識爲感性階段，是就藝術的效果說的；因之，歐陽修的重意輕藝的見解有注意的價值。後人也有『氣韻生動是鑒賞家的事，而畫家畫畫的時候沒有所謂氣韻生動』的說法。這樣，藝術有教育、宣傳、鼓動的作用，才有根據，而藝術屬於認識的感性階段才可瞭解。)

現在再來看中國藝術發展過程。中國藝術史有幾個特點：第一、它的時間長。它從石器時代的固有的有孔石器和土器開始，一直不間斷地發展到今天，至少有五千年長的歷史；內部民族成份逐漸匯合集中，成一主流；域外的藝術影響不斷流入，始終只是壯大了而沒有分散了這個主流。第二、在它的發展過程中充滿着鬥爭。例如近代考古學家對斯基太藝術對於戰國、兩漢的藝術的影響的問題，强調的也有，否認的也有；這說明了鬥爭的情況是：影響是有的，但沒有被它壓倒，而只是天衣無縫地吸收着令人看不出痕跡來，這是鬥爭的成果！又如佛教藝術，形式上好像被它征服了，骨子裏不是那麼一回事：譬如就以雲崗、龍門洞窟正中的塔而論罷，印度的好像一個三合土做成的筒形底覆鉢式的塔，在長方洞裏正中貼近北壁立着；我們的塔是每層伸出屋簷的層樓式的塔，而且立在洞的正中，一直高到天井，層樓是純粹中國建築形式。再說佛、菩薩像的雕刻罷，北朝魏齊時代，兩腿交叉坐在椅子上的形式就是中國特有的；『相』法即是佛的各種手的姿式也有很多不同的地方，背光、項光更其不

同。至於像龍門賓陽洞同鞏縣供養浮彫，那完全是中國的形式了。繪畫方面，除了經變、故事等題材而外，畫法全是中國氣氛，這次敦煌壁畫展覽中就能看得出；並且六朝至唐的畫法鬥爭的情形充分顯出，關於這點，下面還要講到。事實上，佛教藝術在中國發展過程，只是在從六朝到唐的六百年間發生、發展與消滅，宋以後不過剩下遺骸罷了。總之，中國藝術史充滿了鬥爭，再加上自身的矛盾，推動着中國藝術一步一步地跳躍底向前進展，這樣活潑生動的氣象，任何民族藝術史所沒有的！第三、中國有精闢底美的理論，不像西洋的美學慣是哲學家的哲學系統的美學，離開歷史發展，永遠同藝術本身不相關涉，養不成人們審美的能力，所以盡是唯心論的。我們的理論，照我們前面所討論的那樣，永遠是和藝術發展相配合的；畫史即畫學，決無一句『無的放矢』的話；同時，養成我們民族極深刻、極細膩的審美能力；因之，增强我們民族的善於對自然的體驗的習慣。『多識於鳥獸草木之名』並不是一句空話；所有博物考古，談藝論畫的著作都是我們極可寶貴的遺產。即如畫論罷，謝赫的六法論，特別是他的『氣韻生動』一原則，可以說是總結了美的要義；沈括的『以大觀小』，對『山水』眞是一語破的。這些理論，一方面總結了當時藝術經驗，他方面又引導着藝術前進。第四、中國藝術是唯物的。它不像——譬如說希臘藝術，在公曆紀元前七世紀的時候，一開始就從埃及學來的柱形人像雕刻發展成神像雕刻；雖然希臘藝術表現的方式極其自然主義的；但它的基礎是唯心的。中國藝術的基礎是生產鬥爭。所以發展成爲玉器（包括石雕，骨刻）和銅器兩項大的工藝藝術。從工藝慢慢發展成爲動物（包含人物），山水的繪畫。假使將山水畫從發展過程中截下，突出地來看，它是自然主義；但這個自然主義是唯物的，與西洋的自然主義的意義有些不同。

根據以上幾個特點，中國藝術因爲源流長，過程統一，所以看得出是發展的。因爲發展過程中充滿着矛盾與鬥爭，所以它是辯證的發展。又因爲它是有內容的，是有活生生的逐漸深入的感性內容，而

又是不斷地理論與實踐互相推動向前，也就是毛主席所說的『由感性認識到理論認識的推移運動』的內容；所以它是具體的，實在的。同時，它是建築在生產鬥爭的基礎上的，所以是唯物的。結合第三、第四兩特點來看，就明白我們的藝術發展是『基於實踐的由淺入深的辯證唯物論』的發展了。

這個辯證唯物論的發展規律，是：由工藝設計式的『靜』，到繪畫表現式的『動』；接着由動物的『生動』，到人物的『氣韻』，再到達了山水的『氣韻生動』。動物，人物，山水是繪畫的『藝』的方面，也就是『骨法用筆』的方面；生動，氣韻，氣韻生動是繪畫的效果方面，也就是『氣韻生動』總原則方面。

因爲這是發展的規律，所以有它的眞理性。毛主席說：『在絕對的總的宇宙發展過程中，各個具體過程的發展都是相對的，因而在絕對眞理長河中，人們對於在各個一定發展階段上的具體過程的認識只具有相對的眞理性』，所以它只具有相對的眞理性。

在這個相對的眞理性即基於生產鬥爭的片面性的眞理性的矛盾中，必得產生出另一個相對的眞理性的路線來。這就是階級鬥爭的路線。毛主席說：『無產階級及革命人民改造世界的鬥爭，包括實現下述的任務：改造客觀世界，也改造自己的主觀世界——改造自己的認識能力，改造主觀世界同客觀世界的關係。』在這個改造過程中，就現階段來說，是包括着同封建主義、資本主義及帝國主義作鬥爭的階段；所以有同封建主義作鬥爭的土地 改革運動與同資本主義及帝國主義作鬥爭的抗美援朝運動。這兩個運動的活動方式，是結合愛國主義與國際主義來進行的；那麼，就藝術服務人民方面來講，是要在舊藝術的愛國主義成份如鄉土之愛、草木花石之愛、山川大地之愛等的基礎之上結合國際主義來進行。易經上說：『同聲相應，同氣相求』，我們必得將『天地一氣』的氣化爲更具體的『同氣相求』的氣，來和世界無產階級大通其聲氣，來共同發動一個『同氣』運動！藝術的能動性，就紮根在

這「同氣」的根源上；所以「同氣運動」是藝術家的分內事！

五

話又說回來，中國藝術既從生產鬥爭的基礎上發展來的，而歸結到自然主義。那麼，階級意識有沒有在中國藝術上反映過？毛主席說：「在階級社會中，每一個人都在一定的階級地位中生活，各種思想無不打上階級的烙印」，藝術不可能不反映階級意識的。舉例來說：鄭俠的流民圖同閻立本的歷代帝王像就是一個强烈的對比。顧愷之女史箴圖也充分表現封建時代女子被壓迫的情形。再因統治壓迫之下，藝術用暗射、諷刺的手法如用傳說、故事、鬼怪等題材來表現階級情緒的有的是。亭園景裏，山水畫中剝削階級那付坐擁男女奴僕，侍立隨行的樣子，實在令人肉麻！從東晉「此子宜置巖壑中」（顧愷之給謝幼輿畫像時說的）起，一直墮落到這步田地，遲早要發生矛盾的；元朝倪瓚在山水畫中，根本不畫人物，就是露骨的表現。

還有，在中國藝術的自然主義中，有沒有宗教的地位呢？像敦煌、雲崗、龍門以及其他衆多的六朝隋唐佛像雕刻、繪畫，把當時無論任何階級都信奉佛教的情形充分表現出，這又如何？中國佛教藝術，就雕刻說，上面已經講到，雖然吸收了一些印度影響，究竟是我們祖先獨創的一格，越早期的越顯著；而且規模之大，成就之高，遠在印度之上。就繪畫說，敦煌一處就包括六朝隋唐以來的作品，是繪畫史上豐富而重要的遺產，在這些遺產上，充分看出：傳統與外來影響的鬥爭，也就是上面所講的「形似」與「氣韻」的鬥爭，「骨法用筆」與「暈染法」的鬥爭。一般的情形，就是：越古的（隋以前）越有「氣韻」，越講求「骨法用筆」；越近的（唐以後）越顯得只剩下線條的遊戲，顏色的填補——但有「形似」而內容索然無味了。中國藝術發展的鍊索的一環——六朝隋唐的佛畫，陳列於一處，把六百年的發展過程濃縮於片刻，加强瞭解，這是何等可貴的事！

人物畫歷史則更長。如上面所說的歷代名畫記中秘圖珍畫所收目錄，一望而知人物畫佔多數。郭璞的爾雅圖，顧愷之的烈女傳圖至今還有流傳（不管離原本多遠）。六朝唐宋寫經與刻經的經變，插圖與版畫。元明清的說部版畫。近代上海石印的連環畫。源遠流長，遺蹟豐富。這些都是大衆方向的好藝術形式。

以上所舉，都是中國藝術精華，無價遺產！我們都要承受下來，按毛主席所說的「去粗取精，去僞存眞」地繼續發展；又當遵照延安文藝座談會講話的宗旨，在這些基礎上提高創作！如果抹煞遺產，等於說挖了根子，民族的形式，那裏去尋？然而社會事物不斷的變革和新鮮的影響不斷的吸收；要在變革、吸收和遺產的基礎上發展民族形式的新中國藝術！

談敦煌藝術

吳作人

每個關心敦煌藝術的人，沒有不多少知道一些關於敦煌莫高窟的沿革和它的遭遇的了。在我們人民首都北京的正西近兩千公里的飛行距離，早在中國燦爛的漢代文化的年代，敦煌已是中國的州郡。在漢唐盛世，敦煌曾經是東西交通要道（當時海上交通沒有發達），因此我們可以推想得到東西文化的交流，是自從古代東西商旅貿易的關係就開始，而中國文化的西漸的遺蹟，敦煌莫高窟的壁畫是其僅存的寶貴的例證之一。

自從二十世紀初期，連續遭受帝國主義者在中國的文物大盜竊之後才聞名世界的敦煌石室，鬨動了中外學者。果然，由於敦煌石室所出的僅存的古代藝術與文獻，在歷史、考據、考古學方面得到很多新的證據，但是對藝術方面的介紹是不多的。

敦煌莫高窟的藝術，不是一家或一代的作品，也不是歷朝善男信女的功德，而是無數勞動人民的匠心經營。自從前秦苻堅建元二年起（公元三六六），就開始鑿窟繪壁。歷南北朝一直到元代，前後將近一千年了。明初，因吐番人東侵而退守嘉峪關，於是敦煌纔被絕於域外。從此以後，窟寺就屢遭到毀弄，廟貌已被摧毀無遺（當年在石窟外面，依斷壁築有樓閣迴廊），塑像已遭破壞。在氣候乾燥的沙漠中間，乾涸了的南山流下的河床上還淌着一線清流。在這河床的左岸，立着東向的戈壁斷岩，上面蜂房似的鑿了洞窟，其中滿繪壁畫的有四百餘洞，這就是世界上僅存的最偉大的中國古畫陳列館了。

敦煌藝術固然遭受到嚴重的損傷，塑像竟再沒有完整的。壁畫有能免於天然或人爲的鑿喪，也多

半是由於年代悠遠，顏色變成褐黑。可是一些礦質的顏料，色調鮮明，和新的彷彿。到清初康雍間雖重建敦煌縣，但在敦煌莫高窟藝術上除了增加損失外，沒有任何貢獻了。

談起中國畫的傳統，大家會立刻想到中國繪畫衰落期的文人畫，寫意山水花鳥。實在，文人畫在中國繪畫上所種的惡根，旣深且久了。我們自己幾乎否定了中國繪畫的絕高造詣。因爲我們不容易看到我們古代流傳的優秀的遺產。宋以前的畫已難得見，更早期的我們眞更茫然了。現在看到敦煌藝術，不僅從北朝到元上下一千年各時代的藝術有系統地保留陳列着，並且通過敦煌前期的繪畫更啓發了我們對漢魏兩晉繪畫的推論。由這個基礎上吸取了外來影響的優點，加以適合我們民族性的蘊育，而演變成爲唐代藝術無比的高潮。所以我們可以把敦煌藝術（本文只述繪畫部分，塑造部分另述）概分爲前後兩期：

一、隋以前期（漢風爲主的階段）

二、唐以後期（承前啓後吸收外來的優點而掀起的唐代高潮，一直到衰落）

儘管說印度的佛教間接帶來了「希臘佛教藝術」的影響，但是很顯明的在這四百多佈滿了繪畫的洞窟裏，我們可以看到衝激澎湃，擴放騰動，風逐電馳，凡所有隋以前的壁畫都充分地表現着這種中國古代民族的雄猛的生命力的。顯然的，這種風格是在敦煌早期壁畫之前的漢晉畫風的流傳。我們很不幸在中原一帶，由於歷代動亂及氣候的潮濕，幾乎所有當時的繪畫遺受毀滅。我們僅能在文字的記載中來知道一些名辭了。可是地下的發現，依然補救了這個缺憾。鴨綠江北岸的輯安縣通溝古塚的壁畫（註二）就其年代與其風格，更說明了當兩晉南北朝的年代，像敦煌前期的壁畫，和通溝古塚內的壁畫的這種奔放生動的作風，就是中國當時的繪畫風格。因爲敦煌在西，通溝在東，在地理上相距那樣遠，而在作風上幾同出一家。不但如此，我們還可以把敦煌和通溝的作風更向前推，可以聯繫到朝鮮

大同江兩岸的龍岡郡古塚以及對江樂浪郡漢墓內的壁畫作風，及漆器的裝飾紋樣，還是一致的。雖然中原直到現在沒有在地面上發現類似的繪畫來作有力的佐證。但東西兩端的格調如此接近，應該當做括弧來說明中原漢畫作風的發展方向了。

這樣利用線條表現飛舞運動，在造形上簡鍊而强力有勢的風格，我們同樣在漢墓石刻畫像中可以看到。甚至於在作風以外的題材內容上，我們也可以在壁畫與漢石刻裏時常找到相同的或類似的表現着當時的生活、服飾、以及中國古神話與傳說（註二）。所以我們更可以肯定當時中國的文化早已東至於海，西渡大漠。我們的高貴、雄强、勇猛、奮進的民族性，很具體的在藝術上流露着高度的智慧與獨特的典型。這種不受羈絆的偉大生動的風格，與當時流行在統治階級和士大夫階級的優柔、高超、清臞的作風是有分別的。帝國主義文化侵略者往往面對着這懾人心魄的中國古文化的遺產而悚然瞠目結舌，就片面的借了這個提高了的藝術形式，來否定這個可以代表中國廣大人民的偉大氣魄的民族優秀風格。它們不但把我們有無上世界價值的藝術作品刼走，回過頭來還反說：『這根本不是你們的東西。』因此，帝國主義者以文化侵略的立場來論斷中國美術，是應該予以嚴厲的批判的。我們看到了這點，我們從敦煌前期壁畫裏認識到中國藝術，在這個時期古拙擴放的作風，正是向上發展的階段。這種表現形態並不限於敦煌，而一直向高昌、庫車，都還可以找出漢繪畫傳統與裝飾紋樣的流傳（註三）。

在這向西發展的一路上，蘊演成爲唐代藝術無比的高潮。我們可以看到這個盛世的藝術形式，漸漸把擴放改爲整飭，走上了雍容華貴的境界。在人物的表現上，必盡集人類所有的美點於一身。菩提薩埵的典型已由繼承漢風的瘦削多銳角的形象轉變爲長眉秀目，豐乳纖腰，脣潤頤腴，脚廣掌柔，頂束高髻，項垂長髮。我們固然一般的說是由印度東來的『希臘佛教藝術』的影響；但是我們需要注

意的是希臘藝術衰落期的作風在健馱羅與佛教初期藝術所混融的特殊形式，非但沒有直接影響中國藝術，並且在東漸的途中，相當唐代的時候，西域已看到富有中國繪畫作風的流行。已經具有高度文化水準的中華民族才能批判地吸收而使得自己更發揚燦爛。

五代宋元因襲唐代的光輝，沒有什麼新創。輝煌無比的敦煌藝術，我們不能單純當做宗教畫來看，而是勞動人民一千多年來的藝術製作，極有辯才地說明了一個偉大民族的深厚的文化基礎與雄強的創造力。

最近幾年來纔有敦煌藝術研究所的同志們積累他們堅苦奮鬥得來的收穫——壁畫臨本——把敦煌介紹給全國人民，甚至於全世界的人民。不但認識到我們向所茫然的中國在隋唐以前的繪畫形式，更向前推進了五六個世紀，肯定了漢晉風格。

註一、（甲）敦煌莫高窟三九二洞天花板「狩獵圖」
（乙）通溝舞踊塚主室右壁「狩獵圖」
（丙）敦煌莫高窟二八五洞「五百强盜」
（丁）通溝舞踊塚主室藻井人物
（戊）敦煌北魏飛天

註二、（甲）山東漢石刻「舞踊」和通溝舞踊塚左壁「舞蹈」
（乙）孝堂山石刻畫象「金烏，蟾蜍」與通溝舞踊塚藻井上之「金烏，蟾蜍」
（丙）孝堂山畫象中「鳳」與通溝三室塚「鳳」

註三、（甲）四川彭縣漢墓石刻畫象「伏羲女媧」與吐魯番喀喇和卓墓內出絹布本神像圖——兩地畫本都同爲

人首蛇身交結，顯係出於同一神話。

（乙）庫車獨麿赤羅壁畫飛天

（丙）磨朗遺址壁畫「車馬出門圖」

我對於敦煌藝術之看法

徐悲鴻

中華民族原較東西古文明各民族少宗教意識。自漢通西域，引佛教東來，更乘六朝喪亂孔多之際，佛教得以昌盛。於是爲宗教服務之藝術，改變形式，大受印度影響，其中士大夫階級，尙有守中國原來傳統之作品（如顧愷之女史箴，展子虔春遊等等，假定牠們都是眞蹟），若六朝之洞窟藝術如雲崗、龍門、天龍山之屬（賓陽洞高刊已建立中國風格），大抵皆染印度影響甚深。因佛教此時極發達，旣刊劃佛教，用其形式，當不可避免。祇建築仍中國風格，因印度用石，中國用木，雖已無六朝建築存在，但唐建尙有，以唐推斷六朝，想能彷彿。繪畫則由漢人丹青，發展到唐之極度壯麗完備，我可約略與印度作一比較。吾國古人好言印度犍陀羅藝術，以我遊印親眼所見，此染有希臘壞影響之北印度藝術，可以謂之希、印兩族合瓦之藝術，因其全無希臘、印度之優點，而適有各個之缺點也。此可由上海土山灣敎士傳授中國人油畫得一概念，其中國人所畫之作品，全是中西合瓦，毫無意識！印度美術與中國美術時代興衰有相同之點，即其上古甚有創造力（阿育王時代）（西漢），中衰歷五六世紀，而極盛於七、八、九世紀（唐代）。如今日印度之偉大作品若 Elphanta, Mawaripuram, Elora 等地所存之彫刊，Ajanta 之壁畫，彼之極盛時代，與我國之極盛時代精神一致，即民族形式之形成；以印度 Elephanta 象廟及 Elora 之西梵天主伉儷浮彫（希臘五四世紀標準），與犍陀羅藝術之在北印 Taxila（不久以前發掘出一世紀左右古城），以及拉荷爾等大城各大博物院所藏古彫刊相比，其精粗眞如珠玉之與瓦礫！因我所見大小不下數千件犍陀羅作品，三等以上之物未得見一件。

若象廟之三面像及愛洛拉彫刊，偉大精妙，則是奇觀，可與埃及、希臘傑作比擬也。此犍陀羅風格之被中國接受，遂致中國失去漢人簡樸而活躍之風格，形成一種拙陋木强之情調。迨唐代中國性格形成，始有瑰麗之製。故敦煌盛唐作品，其精妙之程度，殆過於印度安强答壁畫。

吾國自漢及宋千年文物大都燬壞，文獻不足徵，幸有敦煌洞窟保存得數百件完整壁畫與彫刊，可考見吾國各時代之風格與興衰之跡。而最重要，唐代中國文藝高峯之存於繪事者，可約略窺見一斑，爲吾人想像不可得見之吳道子、王維高妙作品之助，而又證明借助他山，必須自有根基，否則必成兩片破瓦，合之適養人笑柄而已，徵之印度與吾國皆有明例也。又魏時之喃喃派（archaisme）（亦可稱之未成熟之山林情調）不能比漢之喃喃派，因漢代彫刊之到達武梁祠境界，如人之已能語言，差足表情，若降而又返回喃喃情調，則有如患腦膜炎而啞者之語言表情，顯出病態。故敦煌北魏之飛天，不足比遼陽漢畫，而盛唐供養人，則可考見中國繪畫之大成。合以歷世所遺卷軸觀之，治中國中古藝術史，得過半矣。

敦煌在中國考古藝術史上的重要

陳夢家

十九世紀末葉以來五十年間，中國各地有許多考古學和藝術史上的發現與發掘，敦煌是其中最輝煌最可貴的一個。在南北長三里許的礫岩斷岩上，鑿了近五百個石窟，在石窟中保存了從紀元前四世紀至十四世紀（西魏大統年間至元至正年間）約一千年的歷代壁畫造像。在中國藝術史中，只有青銅與陶瓷有同樣悠久的歷史與豐富的成品，然而銅、瓷的發現是分散於各地的，時代也不一，不像莫高窟的歷代壁畫整整齊齊的集中於一處。這些壁畫在荒無人烟的沙漠中，因爲氣候乾燥與地勢偏僻之故，經過了一千五百年而所保存之完整是稀有的。近五十年來人爲的損害、盜竊、破壞，軍隊佔住和無知者的剷削，其所損失的固然是極可痛惜的，但比之保存的只佔了很小一部分。它和龍門、雲岡、天龍山相比，眞是不幸中之大幸。清季王道士發現了藏經洞（其大小據段文傑君測量：頂高一九〇公分，四壁高一五二公分，寬二六四公分，橫長二八六公分；佛龕高五〇公分，寬九〇公分，橫長一七〇公分），其中有許多寫本刻本繪畫繡品及法器等，其精華部分先後爲外國人捆載而去，留下的或歸入國內公家，或流散在私人手中，至今市肆中還時常出現。其流傳至於外國者，經向覺明、王重民兩教授親往攝影記錄，還可以爲研究者所利用，亦是不幸中之小幸了。總而言之，莫高窟的現狀可稱是完整的；藏經洞所出的重要卷子等的材料是足够使用的；所缺乏的是研究它的人們。

漢武帝建立河西四郡，敦煌是極西的一郡，在長城（即所謂邊墻）的盡頭是玉門和陽關。它們是邊戍的總站，也是通西域大道的門戶。小說西遊記所描寫的西域世界固然是想像的，但西方的寂寞是

極可怕的。我是十一月中到河西的，曾經有一段記載：

塞外的太陽正像杜甫詩中所說的『邊日少光暉』，正午的時候彷彿已是黃昏。出今玉門縣，一片大漠，戈壁灘上的公路經布隆吉後筆直朝西，那時候正在下午二點左右。落日迎面，路上無人無樹無物，只有沙漠。正應了古詩的『天似穹廬，籠蓋四野』，你儘管有十分的自由，廣大的地土讓你奔馳，而你自覺被罩了起來。無怪乎人要膜拜太陽，太陽雖遠，還是你惟一的無害的伴侶。天是旣高而空，地是如此的無情，如此的單調，而在此寂寥之中隱隱埋伏了野獸的危險與飢渴無可投宿的恐懼。你心中的思想全體休息，只盼望一顆樹，一口井，一縷炊煙。然而愈渴望而路愈長，筆直往西，毫無轉折，我才知道古人命名『安西』，自有其原故。直等到我們把眼望花了，太陽快沒了，才看到稀稀的一羣樹，樹背後那個極小而爲流沙掩到城堞的今安西『風城』。我們才覺有了平安。

當然，古代的玉門、安西和今城不是一地，然而情況是相彷的。古代的西域大道要熱鬧一些，但是沙漠總是沙漠，並沒有繁華。我們一路看到斷斷續續的長城，並不高大，所以叫他爲邊墻是最合適的。邊墻每隔五里十里便有一所碉堡，就是漢代的烽燧；在烽燧附近埋藏了漢代的簡札。這一道邊墻，其意義是防備性的和象徵性的，在和邊墻以外的遊牧民族作一道有形的界線，要彼此互不侵犯。然因此而漢代大西北的警戒線一直伸入西域的東境，從此通天山南北大道在敦煌會合，成爲溝通東西文化的經脈。那一站一站的烽燧，像傳薪似的帶來了西方的佛敎和其藝術。河西首當其衝，所以敦煌縣東南的莫高窟千佛洞，縣西七十五里的西千佛洞，縣東北二百八十里的萬佛峽，鼎足而立形成了姊妹羣的壁畫洞窟。我們因敦煌洞窟與漢代邊戍的密切關連，故以爲敦煌學的研究應以漢代爲起點。

以洞窟本身而言，它和上述的敦煌學的對象一樣，不但時代長而其內容也是多樣而自成有聯系的

一個整體。經人工開鑿而成的石窟是一個沒有樑架的建築，包括洞門，甬道，四壁和頂上的藻井。在四壁和藻井上，塗以泥，敷以粉石灰，然後用色彩繪畫佛教故事以及佛、菩薩和供養人等等。洞內則有立體的佛龕及雕塑的佛教造像。在當時還有織繡的帷幔、旗旛、掛幅、金屬法器和供物等等，今已無存，但在藏經洞中是發現了的，現在大多數已被刼運國外了。當時窟外有寺，窟之外部也接連有木建築，如今尚殘存一部分。還有不少有花紋的地磚，以及石刻碑記等等。在藏經洞中，除了一小部份非關佛事的文書以外，大部份是佛經卷子，在當日是洞窟內和寺院中的東西。

敦煌石窟所出卷子以及壁畫上的題記，大部份是漢文的，但也還有外族文字如梵文、藏文、回鶻文、龜茲文、西夏文等等的。敦煌壁畫也多少直接間接受到中央亞細亞、印度和健陀羅的影響。所謂健陀羅乃希臘文化與印度文化在今阿富汗斯坦與印度交界地方所融合而成的佛教藝術。此等藝術先傳入所謂西域的新疆，然後東入河西。在轉播之間，作風已有改變，尤其是經過了本地文化的煊染與融合。新疆出土的古代泥塑像，立體的或模製成胎的浮雕式的，都是石刻的替身。長城以南，若雲崗、天龍、龍門則又用石製，其它也有銅鑄的巨像。然各地寺院仍以泥塑爲多，唐及其後用漆胎、用木雕或用燒磁，則係較晚。總之，不但作風不同，所使用的材料也因地制宜而有分別。敦煌當東西大道的門戶，對於接受西來佛教藝術得風氣之先，然本土文化實爲它的基礎。

敦煌石窟是佛教藝術。佛教之傳入中國是一件大事。祖先觀念之形象化，魏晉玄學的出世觀念，南北朝與外族的接觸，爲佛教在中國興盛作了思想上的準備。六朝及其前的中國美術工藝則爲西來的佛教藝術預備了條件。我們在此但述殉葬。

中國古代並無像佛教景教一類的宗教，對於祖先的崇拜與祭祀只是一種家庭儀式。商代貴族墓室中，亡者所住所用的恐怕比生前還要富麗，其中石雕刻，銅鑄器和壁上彩繪是主要的藝術。在戰國墓

中，已有木俑。漢代瓦俑瓦明器以外，墓室的牆或磚上的彩畫，石墓室中的刻畫，都是很發達的。等到佛教興盛以後，對已亡父母的追念，作墓之外，更移之於開窟造像，希冀以此功德保佑先人。自古以來對於祖先的崇拜，厚葬和祭祀，對于祖先靈魂不死滅的信仰，至此更寄託於較具體的佛的世界裏面。因此崇佛與崇祖兩事混淆起來，使地下的墓室變成了石窟與寺廟。已故的先人，自己的未來都在佛的世界裏會合。在石窟中，供養人，亡父母和佛在一起，過去現在未來在一起。

在六朝及其前，殉葬工藝也爲佛教藝術預備了技術上的條件。立體的造像不限於石，可以是木瓦等質的；平面的綫條（寫形的與圖案的）繪畫已經很發達了。除了用顏料彩繪於粉壁磚瓦紙絹之上外，尙有髹漆技術的高度發達。神話故事和天仙等等也成爲題材之一，並且在壁上石上紙絹上有了單幅的或連續的故事畫。商以來圖案畫的極端進步，人與獸雖不聯系而是各自向前發展的，到了戰國而有了人獸鬥搏的圖像。漢至六朝人物是繪畫的主題，山水和建築是塡補空白（在以前用圖案塡補）的背景，但後者的出現是後來山水畫的由來。在這樣條件之下，對於佛教藝術的傳入是容易接受的，是容易取佛教題材成爲了中國筆調的藝術作品。佛教題材的傳入，也促使中國本土藝術在內容上與技巧上增加新生命。敦煌的壁畫與雕塑就是最好的模範。

自從發現敦煌畫和寫本卷子以後，在中國繪畫史和書法史上起了很劇烈的作用。過去收藏家和鑑賞家對於書畫家名望的崇拜，對於碑版拓本先後的講究，對於民間雕塑繪畫的漠視，都應該有所改變。敦煌畫之可以斷代和沒有眞僞的問題，使它成爲最好的藝術史材料。敦煌畫之成於無數無名的畫人之手，使它成爲最好的民間藝術的代表，成爲某一個時代一般性的代表。藝術史所最關心的是什麼朝代什麼地方什麼種人的作品，而不限於那一個人的作品。在書法史上，我們現在有了商代筆寫的字跡，有了戰國時代的字跡，有很多漢晉器物和簡札上的筆跡，如今更增加了六朝唐宋的寫本。它們的價値

不在碑版以下，它們除了在版本校勘文獻學上有重大的貢獻以外，在書法史上和近代文字學上提供了很豐富而可靠的材料。總之，敦煌為我們開拓了一個很大很光輝的園地，需要更多人更多時間去工作。

過去敦煌的工作只是一個開端，我們還沒有很好的聯系敦煌與內地佛教藝術血脈的關係，我們自已更少對於西域文明以及西域文明所從來的域外文化追尋其傳播的關係。我們還不够注意與敦煌相等的較後的民間藝術和少數民族（如台灣高山族和苗傜的）藝術。我們更沒有利用這些寶貴的遺產作為今日藝術的一個成份，來創造民族形式。我們對於產生此偉大的佛教藝術的背景，對於佛教畫中的故事來源，都缺乏較詳備的認識。我們還沒有分析壁畫顏料的化學成份，還沒有更好的技術來保存剝蝕的畫面和對於重疊數層畫面的剝分手續。凡此等等，都是無可諱言的，我們深切的希望它慢慢的逐步的開展起來。今日當務之急，還是早日將敦煌畫用種種方法（攝景，臨摹，綫鈎等等）整個兒的記錄出來。伯希和的敦煌圖錄出版已將近三十年，到今天還沒有可以代替的中國圖錄，這是令我們慚愧的。

以上就我平日所感，略略寫出一點意見。我個人對此是外行，但也很感興趣，希望他日能從事一部分工作。一九四八年十一月間，曾出嘉峪關而至敦煌作數日之遊，當時北京正待解放，匆匆趕去又匆匆離去，實為平生的憾事。但是身歷其境，覺寶山的莊嚴燦爛，其愉快不可以筆宣。當時看到敦煌藝術研究所常書鴻先生和工作同人的生活與精神，深為欽佩，他們實在具有古代僧人與畫人的兩種德性。此種工作，不但要繼續，還要擴大。一九四四年向覺明、夏作銘、閻文儒諸先生在河西的發掘，也得到很大的收穫。我們希望考古工作與敦煌藝術工作互相聯系。除就地工作以外，還應該在北京成立聯合性的敦煌學研究中心。我們也希望將來在蘭州成立大西北考古中心，作為大西北區域考古藝術聯系之處。希望這一次的敦煌壁畫展覽，不但表現了敦煌文物研究所數年來辛勤的收穫，並將因其內容的生動與豐富吸引更多的同志們到西北去作考古藝術的工作。

一九五一年四月初、北京朗潤園

敦煌壁畫中表現的中古繪畫

王　遜

敦煌壁畫中主要的一部分代表了從南北朝到北宋初這一段中古繪畫史。常書鴻所長領導下的臨摹工作，把這一千多年中的貴重資料送到我們面前。根據這一批資料和文字記錄相參證，和其他各處，包括傳世之作，殘存的若干遺跡相比較，可以使我們推測出中國繪畫史上有如此豐富內容的一段落的大體面貌。如果能繼續深入的探研，也極有可能認識更詳盡的全般面貌。

唐代張彥遠在大中元年（公元八四七）完成的歷代名畫記，是我們第一部繪畫史。其中記錄着自漢魏至唐會昌元年（八四一）的繪畫活動和主要成績。繼續着張氏書的是宋代中葉郭若虛所寫的圖畫見聞志，把這個記錄賡續到宋熙寧七年（一〇七四）。這兩部記錄成為今日我們了解中古繪畫史的僅有的，當然也就是重要的材料。但是文字記錄最多只不過用譬喻，和較抽象的形容詞句來敘述或描寫當時繪畫風格，所以給讀者的印象，是模糊的。幸虧敦煌寶藏提供了無比豐富的具體實例。這樣，中古繪畫史就明晰而生動的呈現在我們眼前了。甚至我們可以說，歷代名畫記和圖畫見聞志這一類文字記錄，相形之下，也顯得空虛和貧薄了。只是作為次一等的參考也還有它們一定的功用而已。

敦煌壁畫和文字記錄相參證，首先使我們了解了這樣兩個問題：

第一、在中古繪畫界，所謂赫赫有名的若干大畫家和一般被人遺忘了姓氏的無名畫家，他們在畫風上有共同的時代風格。歷代名畫記著錄的都是傾動一時的畫家，例如代表着「上古」迹簡意澹而雅正的作風的畫家是顧愷之和陸探微。代表着「中古」細密精緻而臻麗的作風的畫家是展子虔和鄭法

士。他們的畫如張氏說：『古之嬪擘纖而胸束。古之馬喙尖而腹細。古之臺閣竦峙。古之服飾容曳。』姑且暫時不去討論在這四句話中張氏所說的『古』是兼指上古和中古，還只指其中之一而言。今天我們得見敦煌壁畫的摹本，不由得驚訝張氏關於隋及隋以前的畫法的總結是如此簡鍊準確而忠實的。那麼，我們現在可以知道，顧、陸、展、鄭等人雖然一方面突出於敦煌畫所代表的諸無名畫家，而名畫家並沒有脫離了他們。名畫家是有個人的獨特的成就的，而同時他們既是來自民間畫家之羣，而又給影響以一般的畫家。從中古絕大部分畫家的出身也可以知道，他們雖然享有大名，而他們的家世並非出於高門大第。尤其往往是父子同爲畫家，更足證明他們的生活是膠固在繪畫的職業上的。

第二，南北朝時代，儘管政治上出現了兩個對立的朝廷，在繪畫界仍有統一風尙。敦煌是北方政治勢力範圍西北邊遠的一角。但如前面我們所說，敦煌壁畫竟與南朝的顧、陸畫風一致。這一點尤可以糾正過去有人誤會南北朝時代唯南方繪畫發達這一錯誤的認識。追究何以有此錯誤認識的根源，乃因爲張彥遠的著作中一部分是綜合了他以前舊著各書的記載的。而舊存各書，除了唐代各書以外，都是南朝人所著，這些書只評論並分析了南朝許多畫家。北朝沒有這一類的著作。北朝畫家的名字沒有完全的記錄下來。尤其南朝的帝王們如梁武帝注意收藏書畫以供自已玩好，這也是南朝之所以有這些著作的成因。南朝畫蹟保留到唐代士大夫手中的較多（雖然也經過了幾次不幸的焚毀和損失），於是南朝的畫家便名垂不朽，北朝畫壇就顯得異常枯寂了。

以上兩點在下面我們不可避免的也還要涉及到，而如果我們把敦煌壁畫和其他各地殘存的實例，如一些流傳有緒的名蹟，中原一帶的造像刻石，甚至其他邊疆各地的墓室壁畫等相比較，我們也足够證實這兩點。而且另外，我們更認識到一個重要的事實，即中國文化有一完整的民族性格。遠在西北邊陲上的敦煌壁畫中屬於前期的表現了與吉林輯安縣通溝古墓壁畫相同的題材和作風。屬於中期

的佛像和日本法隆寺金堂佛畫同風格。這都表示中國漢唐文化所廣被的四方，無論出現於海東或西域，都是由文化中心所在的中原心臟地帶遠播傳送出去的。中古時代這一强靱有力的中國畫風，固然一方面在自己的傳統基礎上融合外來因素，不斷的發展進步，一方面却以它的光芒普照大地。

根據敦煌壁畫所表現的畫風，下面我們可以進一步的分析這幾個問題。

敦煌二九〇窟的佛傳圖，二九六窟的薩埵那太子本生故事和四一九窟的須達那太子本生各圖中，我們都可以看見如張彥遠書中所說的古嬪、古馬、古臺閣、古服飾。其間穿插的樹石也是如張彥遠所說閻氏兄弟、楊契丹、展子虔的畫法：『狀石則務於雕透，如氷澌斧刃。繪樹則刷脈鏤葉，多栖梧菀柳。』這裏最值得我們注意的是所謂壁纖胸束的古嬪。這樣的古嬪是我們在北魏石刻造像中所常見的，尤其是北魏晚期的造像，無論雲岡和龍門都有這種瘦削型的體態。北齊孝子畫像石棺則不僅人物和前述敦煌諸故事圖畫相似，甚至一切的山石樹木樓閣車馬飛鳥走獸，以及畫面的構成法也都完全一致。敦煌許多隋代供養人像都是壁纖胸束。顧愷之的女史箴圖，無論是否隋代摹本，衣飾容曳，削肩細腰，更顯得衣衫的寬鬆。看她們的昂然的側影，果然是張衡在思玄賦中所說：妙婧纖腰。顧氏圖中的人物的頭型都是長圓如桶。這是和北魏以迄隋的佛像及浮雕的人物頭型一致，與敦煌壁畫中所表現的某一部分隋代壁畫也一致。六朝時代這種瘦削的人物，顧愷之的畫論已經提到。他評論舊傳的小烈女：刻削爲容儀。另外在戴顒改正瓦棺寺丈六金像的故事中有這樣的幾句：『像成而恨面瘦。工人不能理，乃迎顒問之曰：非面瘦乃臂胛肥。』雖然戴顒了解到並且利用到視覺上錯差，矯正了這座大像給人的印象。而問題之發生，一定是事實上面瘦才引起的。若像本來已够豐腴，即使臂胛肥，只會感覺到頭小，不會矚目到面瘦的。陸探微的人像也是瘦削型的。張彥遠引張懷瓘的話中有一句是『秀骨淸像』。所引另外還有一句說：『筆迹勁利如錐刀焉。』如果這句話是指陸氏筆下的表現效果，我們立即

就聯想到北魏造像和敦煌的隋代壁畫人物給人的勁挺銳利的感覺。由『秀骨清像』和『勁利如錐刀』二語，我們幾乎可以想像這種在中原一帶屬於北魏末年，在敦煌屬於隋代的流行的風格，就是陸探微的風格了。當然，這一論斷現在還嫌過早，是需要更多的材料才可以推證的。但是據文字記載，陸探微確是有廣大影響的畫家。被數列在他的追隨者中間的，除了他自己的兩個兒子，還有宋齊之間顧寶光，袁倩父子，都是傾動一時的名手。此外南齊時曾被推為當代畫壇第一手的劉瑱，也是『纖削過差』『甚有姿態』。

顧愷之女史箴，北魏造像，和敦煌一部分隋畫的人物，既都是長頭型的，敦煌另一部分隋畫人物却是圓頭型的。尤其面部圓潤，已開唐代美人豐腴的先風。半筆畫史中說，張僧繇的天女宮女『面短而艷』。日本法隆寺金堂的壁畫，曾被日本學者認為是梁武帝時傳入日本的張僧繇作風。現在我們把法隆寺壁畫和敦煌壁畫比較，我們也許感覺法隆寺壁畫更接近盛唐的豐滿。然而確實無疑的是這種面型已經出現在敦煌的隋代畫中。如三八三窟的普門品，眼窠，下顎，都多描了一條線，而頸下的環狀線紋也出現了。二九〇窟的樂隊和供養，則表現了陸氏長臉和張氏短圓臉之間的過渡型式。陸張在這一點上的不同恰當的表現在：『陸得其骨、張得其肉』這一簡單的評語中。

如果這一變化是有意義，我們可以說變化的發生在敦煌，是在六、七世紀之交，而在江南則是發生於六世紀初。無論各地域發生變化的時間前後參差，總之仍可以證實張彥遠所說的一點。張彥遠在總評了戴逵父子的成就以後說：『其後北齊曹仲達，梁朝張僧繇，唐朝吳道玄、周昉各有損益。聖賢盻蠁有足動人。瓔珞天衣創意各異。至今刻畫之家列其模範，曰曹、曰張、曰吳、曰周，斯萬古不易矣。』在論及師資傳授時，斯智翼一條下面，張氏自己也注到：『佛事畫有曹家樣、張家樣、及吳家樣。』以時代言，張僧繇在曹仲達之先幾五十年。那麼就是：在張氏之前戴氏父子為一時楷模。到張僧繇才

發生了巨大的變化。新的張家樣賡續到吳道玄的吳家樣出現，雖然其間也發生了並行的域外作風的曹家樣，張家樣籠罩南北使張僧繇成了那樣重要的畫家，於是閻立本也被張彥遠置於他的追隨者之列了。張彥遠沒有提到顧愷之和陸探微曾產生過變革性的意義。假若我們還記得顧陸和戴氏父子恰恰同時，晉宋之際的五世紀前半，我們可以想到顧陸的獨創性和戴氏父子一樣，沒有超出那一時代風格的範圍以外。

而我們現在要指出的是包括了顧、陸、戴氏父子在內的南北朝初期的佛教藝術是沿了中國傳統的道路發展出來的。

敦煌北魏諸窟中的壁畫，仍有非常豐富的典型漢畫成份。如四神、雲氣、鹿、馬、峰巒，以及樓臺城垣建築都使我們如見輯安的高勾麗墓中壁畫，和其他種種漢代繪畫性的遺作。在構圖上更是顧愷之畫雲臺山記中所描述的連續而分段的方式。尤其其中人物的戲劇性的誇張動作直如南陽和彭山的漢畫像石。但是重要的不同處，是在這些人物都裸袒了上體，是印度壁畫中常見的粧扮。儘管是坐在中國的屋簷之下。在純粹中國景物間，突然出現了異國的人物理由，是極顯然的。因為無論捨身飼虎或鹿王本生，都是外國故事，以外國人物為主角。而中國自漢代以來，一向對於域外有好奇的知識的興趣。中國畫史著錄過多少有關外國衣冠風俗的畫蹟。中國畫家之要畫外國人物，是出於求真的態度。但是在技術處理上已完全轉入中國手法。這些外國人物第一使我們想到新疆庫車一帶被剝竊的壁畫。那些壁畫中的人物一部分是忠實的描繪龜茲人物的。另一部分，凡是佛傳和本生故事中的人物都是來自遠方。這樣，我們便想到了印度。誠然，這些裸袒了上體的人物來自印度。但是，除了裸袒和一些伎樂人物還保留着腰伎婀娜以外，到了敦煌至少已經發生了兩點顯明的變化。一是暈染已變了更富於象徵意味的粗單綫。例如當胸和胸下只剩下縱橫兩條單線。二是這些單線已經變形而程式化了。如腹

部和膝蓋只是一個圓圈以顯示過去曾有表現筋肉隆起的企圖的。甚至兩顆，最甚的例子是隋代，已是兩圈無現實意義的顏色了。在二八八窟，我們更見到一個有興趣的現象。那些面部渾黑，圓眼，大有外國相法的天人伎樂只是由時代渺遠而褪色變色的效果。這次臨摹本的四幅中有兩幅都描繪了依稀可見的未傷損以前的線勾面型和眉眼鼻唇以及下頷。你多一次凝視，你就會更相信那面型更像顧愷之之筆。這樣便揭破了一個北魏諸窟外國人物的秘密：雖其具有外國形態不是原畫眞相。原畫眞相是與庫車壁畫有所不同，與印度更大有不同的。庫車也許可以算夾在中間的過渡形式。但是發掘並且盜竊了庫車的勒考克，也承認在西域，繪畫比塑像具有更多的中國因素。對於這種歧異，他的解釋是繪畫實出自接受了中國影響的當地土著之手。而塑像是直接用犍陀羅雕像爲母型加以翻塑的。因此，我們也了解到爲什麼雲岡的北魏初期造像，儘管服飾上是外國的，而已經有非常强烈的獨創性，大大擺脫了它們所自來的原有風格。原來就是中國工匠用漢魏以來自己熟練的固有技術處理的結果。而北魏後期的造像，更爽性穿着了中國式的衣裳。在敦煌，例如二八五窟壁畫的夾侍菩薩也完全着了飄揚的漢裝。唯有中座的佛像仍是羅馬式的袍子，一如犍陀羅的雕像。但是從推想的復原圖看，可見衣褶的描法完全是喻意的，不是眞實的。與中國漢代以來的手法仍有格格不入之勢。這一位中國畫家之所以勉强接受而仍固執於不改佛像原裝，當不外力求無違於規儀的一點虔誠的心情。

中國藝術家雖然有才技高低的不同，而或多或少的都是在進行着佛教藝術的新創作活動。戴逵造丈六的無量壽佛木像和菩薩，『潛坐帳中，密聽衆論。』『輙加詳究，積思三年，刻像乃成。』這個故事充分表示了中國藝術家在佛像製作中獨創的經營和工作的嚴肅。

當然中國藝術家也逐漸在累積經驗，並且吸取外來影響以提高自己。在戴逵父子和顧陸之後將一百年，才出現了張僧繇，決不是偶然的。張僧繇是了解所謂『天竺舊法』會畫凸凹花的。同時，據張

彥遠說，他『點曳斫拂依衞夫人筆陣圖，一點一畫別是一巧。鈎戟利劍森森然。』可見他更精通中國傳統的線畫技巧。在陳姚最書中張僧繇曾與謝赫並稱，他的地位不夠顯著。在唐代，大家才看到了他所起的影響，才了解到他的重要。按張彥遠說，隋及初唐諸家，包括鄭法士、孫尙子、閻立德立本兄弟。都是張僧繇的流風餘沫。這樣說法可能有相當的誇張。至少，我們可以說，在吳家樣未出以前，張家樣廣泛流佈，正是把在中國傳統上建立的佛敎畫又大大向前推進了一步。這一步如其說是張僧繇獨佔了天下，無寧說是萬千工匠普遍努力的共同結果。張僧繇可能只是其間比較傑出的代表者。他的推動力量較大。於是此一新樣式，遂冠以他的姓氏。並不一定完全是他之所創，然後才推行天下的。

敦煌三三五窟，初唐時期的維摩變，就代表着成熟了的新型的中國佛敎畫。這一幅維摩詰與文殊雄辯的場面，眞是雄大壯闊。維摩詰毫無『淸羸示病之容。隱几忘言之狀。』而是激動興奮，憑几探身，他奮髯攘額，目光炯炯，正熱烈的把言語投向文殊。文殊和維摩詰四圍擁滿飛仙、散花和樓閣人物。位置經營上大體仍如北朝諸石刻中常見的舊例。而畫面的複雜，內容的活潑，都具有嶄新表現。天仙倏然自天而降，直劈畫面正中，尤其增加全畫的緊張。値得注意的是全幅左下方的一組參與盛會的人物。這一組人物，正是從閻立本歷代帝王圖中走出來的。一個高視闊步的帝王被一羣侍臣環繞着。所謂歷代帝王圖，是自北宋嘉祐年間就被認爲是閻立本筆。如果那眞是閻立本筆，只不過相當於此圖中作爲陪襯的一角而已。此圖的另一角也是一組來聽熱鬧的遠方番王。我們也記得閻立本也曾畫過外國人物的，他的西域圖和職貢圖都曾入藏宣和內府。就敦煌其他各窟唐代壁畫中另見也有以大同小異的帝王圖番王圖爲一角的點綴的。這也許就是與閻立本有共同之所本。然而這一幅維摩詰變在氣概上抑遠遠超過了閻立本的名蹟。而維摩詰一像與世傳吳道子之筆的曲阜孔子像有相當的類似。當然在這

裏，我們不必因爲這些類似與超過，不必因爲這幅畫筆墨的磊落縱逸，而進一步糾纏於它究屬於張派或吳派，而其畫風却無疑的屬於張彥遠所說：『張吳之妙，筆纔一二，像已應焉。離披點畫，時見缺落』的『疏體』，與顧陸的『密體』不同。這幅畫的作者雖然失名，然而應該也是跨邁一時的雄才。在這裏我們可以趁便提及，前面未曾有機會加以贊揚的一幅北魏捨身飼虎圖。其畫面的緊張壯烈也是一張罕見的傑作。這兩幅畫恰可以證明在中國美術史上多少被埋沒的無名天才的造詣形成了一個時代的標準。他們的成就不僅達到而且超越了過去士大夫們所深自秘惜的若干『名蹟』。

敦煌壁畫中屬於盛唐以後以迄唐末的一部分，內容異常豐富多樣。處處可見在開闢着鼎盛的宋代繪畫的道路。吳道玄式的飛仙，『天衣飛揚滿壁風動』（段成式京洛寺塔記中語）我們也看見了。飛仙的衣帶飄擧，表現了氣流運動的方向速度的各種情態。漢代繪畫中生動的雲氣是無體質的，現在發展到以有體質實感的衣帛材料表現運動感和速度感。張彥遠贊美吳道玄的這幾句話，在若干敦煌壁畫上也遇到了恰當的對象：『虬鬚雲鬢，數尺飛動。毛根出肉，力健有餘。』『數仞之畫或自臂起，或從足先。巨壯詭怪，膚脈連結。』張萱周昉的仕女的豐厚態度，談皎李湊的仕女的大髻寬衣，也都羣聚在敦煌壁上。唐代盛行的大幅報恩經變和淨土變：『寶樹花林全殿閣』（吐峪溝發現大曆六年淨土變相上題字）概括着百十人物花艸禽鳥，內容繁富不僅成爲過去繪畫成績的總結，而且是將來分科學行的準備。佛傳圖的逐節分段的故事畫，精巧變化的構圖形式，爲後世小幅風俗人物畫的先導。

現在我們且提出三部分有具體啓示的圖畫來談一談。

唐明皇曾有所謂『金橋圖』，據郭若虛在圖畫見聞志中所記是嘱吳道子、韋無忝、陳閎同製。所畫是『數十里間旗纛鮮華，羽衛齊肅。』唐書儀衛志中本已縷述到大唐天子的威儀。金橋圖中據說有橋梁山水車輿人物草木鷙鳥器仗帷幕狗馬驢騾牛羊橐駝猴兎豬貀等等。圖畫見聞志又記五代時西蜀的

趙溫其爲王建畫西平王儀仗車輅旌纛法物。統治者這一誇張自己的方式，也被五代時的敦煌張議潮所採用了。他和他的妻子的出游圖儼然也有王者氣象。這裏面當然保留了若干歷史和民俗的材料。但這也是横幅長卷歷史故事畫新形式的開始。例如後來的漢高祖入關、郭子儀單騎降虜、明皇幸蜀、虢國出游等都是以車騎儀仗爲主，而陪襯上石樹關橋等景物的。着重在洋洋大觀的博覽的興趣。如此的興趣創自漢人，明清以來士大夫們不敢措筆，因而便被輕蔑爲畫匠之事了。

敦煌壁上的五台山圖應該是今天僅存的一幅最古的地圖，當然也就是一幅最早的山水畫。大家所熟知的劉宋宗炳，他在畫山水序中也是明白的表示他是在畫地圖性質的山水畫：『凡所游歷皆圖於壁。』吳道玄和李思訓的三百里嘉陵江景，當然也是一種地圖。五台山圖，唐敬宗時吐番曾遣使請過。應該是和敦煌今存一幅相似的。像五台山圖這一類大幅山水用以飾壁在唐代已流行。飾於屏障辦法在五代和宋也極風行。唐詩詠屏障之畫甚多。韓愈的詩：『流水盤迴山石轉，生綃數畫垂中堂。』張璪的八幅（歷代名畫記），五代時荆浩的六幅（沙門大愚乞荆浩畫詩），李成的六幅（劉騭詠李成山水），都可見山水幅面之大。宣和畫譜中往往提到同名畫蹟不只一幅，應該都是前代飾壁或飾屏障故畫之被揭重裱者。宋人畫中每畫屏風多也是山水。所以山水畫自始有大山大水的傳統的。這一幅五台山圖是這一傳統中遺留下來的一重要的完整遺例。敦煌畫的佛圖或其他畫迹中另有作爲點綴的山水景物。這些山水景物間和淡遠應該是所謂的小簇法，與大山大水有別而別具一格。大山大水發展爲拆散了的立軸。小簇法發展爲横卷。待以山水飾紈扇的時候，兩者已經合流了。

扇子上的裝飾，從敦煌壁畫，以及宋畫中人物之所執可見，原來都是花鳥。除此以外，花鳥更是主要的裝飾題材，如衣服的織染，建築的彩畫，以及大畫如凈土變相的角落空隙處的點綴。花鳥畫正是從這種從屬的地位上向着獨立而發展的。唐代卷草花葉豐厚，回旋卷曲之間夾入了天仙飛禽。據

常書鴻所長在敦煌所見，這種唐代卷草邊飾延長丈餘沒有一定的圖案規律。我們常見的幾種唐碑邊飾，恰也有同樣情形。這樣的隨地制宜的自由調整和自由設計，正是花草畫獨立發展的基礎。花間體文學所代表的唐末五代上層社會的奢靡生活，便準備了花鳥滋盛的園地。

以上三部分繪畫：游從儀仗、山水、花鳥，都可以從敦煌畫中見到唐代所孕育的宋畫因素。

最後一個問題，是我們在前面曾引錄張彥遠所說佛畫有曹、張、吳、周四體，而曹家樣一種我們尙未談到。郭若虛在歷代名畫記曾專論曹吳體法，西域坳不咀那國曹仲達的曹家樣，在唐代儼然是與吳道玄並立的重要一體。郭氏說：『雕塑鑄佛亦本曹吳。』可見曹家樣也入於雕刻。那麼，就今日所知，曹家樣似乎是天龍山唐代造像的風格：『其體稠疊而衣服緊窄』的『曹衣出水』。印度風格在敦煌壁畫中當然也留下它的痕迹。許多菩薩像的豐美的肉體，酣态如睡的神態，都成爲盛唐藝術的顯著特點。然而已完全融入中國畫風中，修眉洮眄正是傳統的東亞風情。而且在線紋的描繪上，已經是吳道子的『八面生意活動』『行筆磊落揮霍』的蓴菜條描法，似既不是曹氏的『稠疊』，也不是來自于闐的尉遲父子的『用筆緊湊，如屈鐵盤絲。』

關於用筆的法則，是中外繪畫技法上的基本分界線之一。線紋的運轉雖然重要，然而不能脫離追尋物象形體。否則便成爲筆墨游戲的恣意塗抹。我們提出了這一點區別，卻不能像後世文人畫家的片面强調用筆。對於中國傳統的風格，中古時代的幾個繪畫史家都認識明確，自謝赫以下無不屢屢提到用筆的問題。唐釋彥悰雖說尉遲乙僧『筆跡洒落有似中華』，也仍是以中國風格來作衡量標準的。陳姚最的續畫品中說到三個外國比丘畫家說：『既華夷殊體無以定其差品。』這是明顯的在華夷之間劃了一條不可踰越的界限。而張彥遠儘管大談顧陸張吳用筆，全書除了四十二個字以外，卻不肯爲曹仲達多費一點篇幅，而且特別指出他是『能畫梵像』。張氏又大談南北傳授時代。其中雖多牽强，然而他

的立場是明確的，追溯錯綜分合連續不斷的中國傳統。他又曾說『傳模移寫乃畫家末事』。他所攻訐的當然包括了外國粉本的盲目模倣者。我們知道張彥遠對於中古畫史有豐富見識，那麼在他的好憎取捨之間，我們可以看出雖然在中古，屢屢有外國的新鮮的事物湧入中國，我們的藝術家不可避免的在充分吸取，然而他們是永繼着自己的傳統，完全溶入自己的傳統，變成了新的中國的，和同時的外國的仍然有所區別。這一歷史經驗無疑的將成爲我們今日的借鑑。張彥遠一方面强調傳統，同時又在强調進步。敦煌壁畫也充分的表現了整個中古繪畫史的傳統和進步。

敦煌壁畫的臨摹工作

一羣臨摹工作者
潘絜茲執筆

我們這一羣美術工作者，儘管是抱着同樣虔敬的心情，抱着同樣向古代藝術學習的態度而來敦煌，但眞正在思想觀念上得到統一，則是在面對着這一無比偉大豐富的藝術寶藏，經過了一段艱苦的臨摹工作之後；確切點說，也就是使我們這些過去自認爲有相當藝術教養的人，開始明白了自己底無知與愚昧之後。

用不着敍述敦煌壁畫的精美偉大，與其在歷史上、文化上、藝術上底價值，這是每個人都可以理解的。要發掘得深一些，則是藝術史專家的事情。作爲一個美術工作者，主要的是怎樣勤勤懇懇，忠於其事，把它介紹給全國人民，介紹給全世界人民，使他們一致認識我們祖國藝術的優良傳統和光輝成就，使這在邊陲沙漠湮沒了數百年之久的古代藝術作品，重新放射出它應有的光芒來。

這就是敦煌壁畫臨摹工作，也就是我們八年來主要的工作任務。這任務不獨是國家給我們的，也是美術工作者所共同具有的責任感使我們不自量力地負荷起來的。說到這一點，我們比任何人都更深切地感到痛心，因爲敦煌壁畫，經過千五百年的歷史變動，其間受自然力的破壞，人爲的破壞，特別是近五十年來帝國主義者一連串數不清的罪行，已把它弄得瘡痍遍體，非復本來面目了。雖然研究所成立以後，特別是人民政權建立之後，人爲的破壞不會重演，也不允許重演，一部份自然力的破壞，也可由於防風沙的設備逐步減輕，但時間本身對於壁畫的破壞，還是無法避免的。它一分一秒地、緩慢地、可怕地、使我們看不見的奪去了壁畫的光采和生命。我們重翻一下伯希和的圖錄，有許多壁畫

在這短短三四十年當中，已經沒有了，或褪變了，在目前我們還沒能掌握足够的科學知識和設備來防止它，臨摹工作便成爲頭等迫切的重要任務；因爲我們至少還可以用這個方法，在紙上、在印刷上完成一種補救工作，使它有無數化身，無限止地傳播綿延下去。

這工作是非常艱巨的，决不是我們幾個藝術修養和技巧都很不够的人所能担當得起來的。不過我們不能等具備了那樣的條件再來做，要從我們開始，要在這個有鍛鍊性的工作中摸索出一條道路，學習一些東西，工作的過程，也就是學習的過程。

於是我們開始工作，這眞是一個艱苦的鬥爭。這艱苦不屬於生活方面，因爲我們在生活上早有了吃苦的决心和打算。這艱苦乃是在：我們必須從此時此地的客觀環境中創造出一切能够逐漸進行工作的必要條件來。

研究所的成立，正在抗日戰爭最艱苦的時期，大後方交通阻斷，物資缺乏。首先使我們感到困難的是紙必須從四川來，紙質也很壞，筆都是本地做的，簡直沒法使用。至於顏料則更可憐了，連硬化了變質了的馬利廣告顏料都成了至寶，這樣的材料工具，在過去，我們一定會認爲無法作畫的，尤其要臨摹這樣有歷史性的巨幅精工的壁畫。但我們終於從種種試驗中，漸漸地適應着有所創造和改進，初步地克服了材料工具的困難。

首先是紙的問題，因爲作爲我們臨畫的紙張大部分都是吸水的連史紙，不能上濃重的壁畫顏色，爲了克服這個困難，我們自己動手礬紙與裱褙，經過了許多次的失敗，終於解决了紙的問題，可以使它厚薄適度，大小合用，可以控制它底性能，使它適宜於一定的表現，在筆的方面，我們也逐漸熟悉了它底性格，我們可以自由揮寫，乃至一枝破筆爲了延長它的工作壽命我們常常剷取了表面的短毛，使他保持尖鋒依然發揮它底妙用。至於顏料，則更有趣了。我們在不得已情形下，就直接採用了石

灰、黃土、紅土（事實證明，這是最好的、經歷千年都不變的顏料）。又把油漆粉刷用的色粉碾細來用，這都是價格極廉的，每天晚上，我們在工作完了一起談天，手裏都捧着一碗顏料在仔細磨碾，這成了我們生活的一部分。爲什麼在粗糙的紅土黃土中，都有着我們深厚的感情，這理由是不難索解的。

材料工具的困難解決了，別的困難還是有的，例如多數洞窟都非常黑暗，不能不利用燈光。我們常常一隻手拿了洋燭或油燈，一隻手作畫。而這樣，對於整個畫面就不能照顧。一些較亮的洞窟，下午的光線微弱模糊，往往只能作半天工作，洞窟中光線不足不僅不利於摹畫，對於參觀也極不便。有許多洞窟很高很大，要用梯子爬上去看一筆再爬下來畫一筆，尤其是畫最高處的窟頂更困難，我們甚至沒有一面較大的鏡子，許多複雜精緻的藻井圖案都是在極費力而且極易疲累的情況下進行摹寫的。而且敦煌地方的氣候，冬季特別長久，一到十月就結冰了。顏料凝凍，手指僵硬，陰凄凄的洞窟裏已不能着手。一直要到來年四月才開始轉暖。因爲燃料的缺乏，一年中差不多有半年的時間，只能在室內做一些研究整理的工作。這是同人臨摹工作最大的痛苦。也是目前還不易克服的季候所給予的困難。

現在可以說一點臨摹方法了。在進行這一工作之前，我們先有一個原則，就是必須忠實於原狀，因爲我們雖明知現存壁畫顏色褪變，線條剝落，早非本來面目，但這正足以說明它底歷史，我們也是要做復原工作的，也企圖回復它底本來面目的，但還是將來的事。在目前，我們還沒有足够的科學知識，能完全正確地推斷色彩的演變情況，就不能自以爲是地來做這工作，如張大千氏所做的那樣。不過我們多少也盡了一點，這是純屬試驗性質的，只爲說明這些壁畫，在當時可能是這樣華麗鮮明炫目而已。

至於題材的選擇，最初因爲我們感覺壁畫太多了，美不勝收，不知從何着手，便比較武斷的選一些爲自己所愛好的，自己認爲有代表性的作品來臨摹，結果是盲目的無計劃的浪費了不少時間和精力。後來我們從分類資料入手，如建築、圖案、人民生活、舟車、服飾、面相手足……等等，由專人負責蒐集，畫幅大小亦由原大而或放大或縮小，使之統一。臨摹方式是絕對不許印模壁畫的，因爲過去這種作風，曾毀損了很多的壁畫。

臨摹工作，好像是簡單而實際並不簡單的工作。它需要有非常的耐心和高度的技術。我們往往爲找出一條線而費去很多時間，爲辨認一個字而反覆研究無數次。自然限於我們底能力，還做得很不够，但我們實在是謹愼努力的做了，也學得了不少東西，這就是說，在工作中我們有了收穫。我們底勞動（一個美術工作者的勞動有它底特殊性，我們底勞動是結合着體力來進行的。）不是徒然的。

第一點使我們認識到的是可驚的勞動人民底智慧創造。過去資產階級的藝術教育，使我們只看到一面：畫是文人學士的事，與工匠無緣。畫必有書卷氣才雅而不俗，工匠的作品是不能登大雅之堂的。我們也眞的相信了這種見解，只希望由個人來創造完成，各自走了許多年的瞎路。面對敦煌壁畫越久，就越覺得傳統藝術觀的謬誤。這無數先代的工匠們發揮了集體的智慧和力量創造出來的藝術作品，他們在如此困難的條件下，在極高的窟頂和地面的底層，無論他們躺着畫，臥着畫，都用了如此精純的技巧，一絲不苟地描畫着，線條是如此流利工整，就是我們在舖平了的紙上畫起來都感覺困難的。這種高度的技巧，決不是我們所能想像的。而這種嚴肅認眞的創作態度，更不是以筆墨爲遊戲的士大夫們所能做到的！

第二點是使我們眞正認識了祖國藝術遺產的豐富和偉大。使我們對於祖國的熱愛也增加了。我們過去只看到一點元明以來的文人山水花鳥畫，就覺得很可誇耀了。那些作品與敦煌壁畫相形之下，是

顯得如何片面、貧血、淺薄、可憐呵！我們竟不知道祖先還給我們留下了如許豐富的寶藏。在這裏，不僅保存了自有中國畫以來的正宗人物畫傳統，可以使我們追憶起黃金期的唐宗寺觀無比弘偉壯麗的壁畫面貌（它們和這一樣，是以吳道子爲代表，屬於工匠系統的）。此外它還提供了無數最正確的社會史料，這是研究歷史最生動、最眞實、最可珍貴的第一手的、直接的、形象的材料。

總之，敦煌壁畫給了我們無量感興和啓發，給了我們深刻的教育。它是我們取之不盡、用之不竭的藝術創作源泉，它是我們底至寶，我們底榮譽，我們底驕傲。——雖然它曾是經歷了那末多的災難，它底倖存恰是一頁血淚斑斑的歷史，也正因爲這一點，更值得我們用全心身、全生命來愛它，不讓任何人再損害它！

隨着中國革命的勝利，中華人民共和國的建立，國家政權屬於人民了，古代的優秀文化藝術遺產，曾長期被埋沒，被冷落，被帝國主義者掠奪侵佔破壞，蒙蔽了它底光芒的，也開始回到人民手裏，成爲廣大人民底共同財富，重新放射出它應有的光芒了。敦煌壁畫，原來是勞動人民辛勤創造的成果，我們尊重它，不止是在這一點，重要的還是要繼承這一優良的藝術傳統，從這裏面汲取營養，獲得借鑑，來創造新的人民美術。我們的臨摹工作，止是學習、認識、理解、批判接受古代藝術遺產的一個準備和開端的工作。我們並不滿足於現有的成績，還需要作更進一步的努力，有個長時期的工作，將它更有系統更完美的貢獻給新的偉大的國家和翻過身來重造歷史的偉大勞動人民。

常書鴻　董希文　張琳英　李　浴　李承仙

常沙娜　邵　芳　張民權　段文傑　范文藻

黃文馥　歐陽琳　孫儒僩　史葦湘　周紹淼

烏密風　趙冠洲　龔祥禮　潘絜茲　霍熙亮

敦煌壁畫與佛經

· 周一良

一

敦煌古物的發見是近五十年來中國學術史上一件大事。千佛洞的古寫本書籍繪畫以及其他美術品等，對歷史、文學、宗教、藝術各方面的研究都提供了新資料，讓我們能夠糾正過去的錯誤，給這些方面的研究填起了許多空白。敦煌石窟壁畫的清理、研究和臨摹尤其有重要的意義。第一，這是古代多少工匠畫師的心血和技術的結晶，雖然他們的姓名湮沒不彰，我們今天在愛國主義的號召之下，應該特別珍視這些人民大衆中間所產生的藝術家，表揚他們的成績，繼承他們的傳統。第二，單就繪畫本身而論，唐代作品現在能看到的已經寥寥無幾，以前更不必說，而敦煌壁畫中保存了北魏以來到元代前後約一千年間的作品，唐代的佔絕大多數。在研究中國繪畫史上，是一個極爲豐富的資料的寶藏。第三，自從二十世紀初年敦煌石室打開以後，英法帝國主義國家的學者數次搜刼，把寫本跟圖畫的精華捆載以去。日本帝國主義者也曾派人來盜買。他們的野心雖不止於搶奪寫本，對於壁畫究竟還無所施其技倆，頂多只能照像帶回去發表。到一九二五年，代表美帝國主義者的華爾訥(Langdon Warner)竟想利用近代技術，把斯坦因伯希和橘瑞超等人所沒能搶走的壁畫，用剝皮的辦法一起撕下來弄回美國去！幸而被中國方面發覺他們的陰謀，加以監視，計不得逞。在全國人民熱烈參加抗美援朝保家衛國運動的今天，敦煌壁畫的展覽激發我們愛祖國的熱情，也加深了我們對美帝的仇恨。使我們知道在文物方面它也曾進行過不折不扣的侵略，這些壁畫便是它搶刼未遂幸而保全的中國人民可貴的文化遺產。

據最近統計，敦煌洞窟全部共六百餘，內有壁畫塑像的計四六八個。其中隋唐時代所修鑿佔二六五個，可以推想敦煌壁畫大多數是屬於六世紀末到十世紀初這一時期。壁畫的作風有完全是中國風味的，有中印度樣式的，有屬於于闐龜茲系統的，也有波斯薩珊式或西藏風趣的。壁畫內容大體以佛教故事為主，因此與佛經有密切關係。作者於美術毫無素養，足跡未曾到過敦煌，對於石窟壁畫更沒有第一手的知識。佛經資料亦屬一知半解。現在就前人已經著錄發表的壁畫與研究，結合個人素感興趣的佛典翻譯文學，對敦煌壁畫與佛經的關係試作概括的介紹，希望讀者批評指正。

有關佛教的壁畫性質上可以分成兩大類。一類是單純的佛、菩薩或者羅漢的像，近似一種人物畫。另外一類是把佛經裏的故事用圖表達出來。有時只是故事的一個場面，有時是從故事中摘取若干重要場面，有的是從頭至尾用圖畫敘述一個故事，類似今天的連環圖畫。這種可以算是故事畫。在佛教術語裏，凡是用繪畫或彫刻表現出佛經中故事的場面，叫作「變現」、「變相」，或省稱為「變」。五世紀初法顯西遊，在所著佛國記裏講到獅子國供養佛齒。佛齒將出時，國王「夾道兩邊作菩薩五百身已來種種變現。或作須大拏，或作睒變，或作象王，或作鹿馬。如是形像皆彩畫莊校，狀若生人」。須大拏等都是佛經中本生故事。東晉王齊之在讚頌薩陀波倫故事的圖畫時，曾說「隨變立讚」。六世紀初宋雲惠生西行取經，行記裏記載在乾陀羅城時，惠生曾「妙簡良匠，以鍮摹寫雀離浮圖儀一軀，及釋迦四塔變」。這是指割肉換鴿，以眼施人，以頭施人，投身飼虎等四個故事，以故事作題材的彫刻也可稱為「變」。壁畫中這種「變相」或「變」又可以按照它所依據的經典，分為三種。第一種是根據某一部經典，把它裏面所敘述的信仰中心，譬如說某一尊佛，以及他的侍從和在他的淨土即所領區域內的種種活動，用繪畫表現出來。有時經典內容多述教義，太抽象，便挑選其中易於用圖表達的故事部分畫出來。第二種是依據釋迦牟尼傳記的經典，把佛一生的故事單獨或一系列地圖繪出來。第

三種是依據本生故事的經典來圖畫。佛教相信輪迴，所謂本生，是指釋迦牟尼降生淨飯王家爲太子以前的許多世。佛教徒吸收了很多印度民間寓言和故事，說其中好的主角是前生的佛，壞人便是他的仇敵如調達或波旬的前生。這樣，印度人民無數美妙的小故事便都變成了佛教經典。印度、中亞、東南亞、中國以至於日本的工匠畫師們，在從事於佛教彫刻或繪畫時，本生故事是他們最愛採取的豐富的題材。

二

我們先看變相中的第一種。佛教經典浩如烟海，到底那些經典最常被敦煌繪製壁畫的藝人所採用呢？這裏便要談到唐代佛教信仰的內容。就是說，當時佛教信徒們最信奉的經典，表現在壁畫上的機會也最多。首先是淨土的信仰，它從南北朝時已經流行，但當時只是漠然地相信西方有極樂淨土，死後可以往生。對於阿彌陀佛或彌勒佛的淨土還無所選擇。到七世紀以後，阿彌陀佛西方淨土的信奉才佔優勢。道綽曾說：『若一念稱阿彌陀佛，即能除却八十億劫生死之罪』。他的弟子善導畢生宣揚淨土信仰，『既入京師，廣行此化。寫彌陀經數萬卷。士女奉者其數無量』。敦煌曾發現附有善導願文的寫本阿彌陀經，並有不少他所著的法事讚、往生禮讚等。九世紀宣傳淨土宗的大師有法照，他關於彌陀念佛往生極樂的著述，也曾在敦煌發現。此外還有淨土樂讚、念佛讚、西方念佛讚等通俗作品。這些事實都足以說明淨土宗在敦煌地方的流行，所以壁畫中也有根據羅什譯阿彌陀經的阿彌陀淨土變相。例如千佛洞第一四四窟（依伯希和編號，下同。）右壁，第一一七窟左壁，第一八窟左壁等，都畫的是阿彌陀佛淨土的情形。第一八窟壁畫的寶池中小島上，繪有孔雀，把經中所說極樂世界，『有種種奇妙雜色之鳥』這一類的描寫都仔細表現出來。

淨土宗很注重利用圖畫描繪極樂世界，藉以引起信徒嚮往的熱誠。善導大師自己曾畫淨土變相三

百餘鋪，唐人詩文中更有許多西方淨土變相的頌讚。唐代寺院壁上常畫西方變，並且往往在西壁，以符合西方的說法。千佛洞裏淨土變相雖也以在西壁爲主，但不盡一律。白居易的畫西方幀記說：『諦觀此娑婆世界，微塵衆生，無賢愚，無貴賤，無幼艾，有起心歸佛者，舉手合掌，必先嚮西方。怖厄苦惱者，開口發聲，必先念阿彌陀佛』。又描寫他捨俸錢讓工人所畫的西方世界說：『彌陀尊佛坐中央，觀音勢至二大士侍左右。天人瞻仰，眷屬圍繞。樓台妓樂，水樹花鳥，七寶嚴飾，五彩彰施』。這一段話正好和敦煌壁畫的淨土變相互相映證。從千佛洞的壁畫，我們可以推想唐人詩文所描寫者，大致便是如此了。

有些淨土變相不是依據阿彌陀經，而是依據畺良耶舍譯的觀無量壽佛經，例如千佛洞第五九窟右壁，第一三九A窟左壁，第三一窟南壁和北壁等。大都背景畫壯麗的樓閣，中景畫阿彌陀佛和觀音勢至以下諸聖衆，前面是池水，往生的人以及奏樂跳舞的人們。在此範圍以外，兩邊和下方再補夫以幾組較小的圖畫。一種是經中附帶所講阿闍世太子幽閉父王的故事，分成若干小段表達。一種是經中所說十六觀，觀是沈思或默想之類的意思，如日想觀是就太陽來沈思，水想觀是對着水默想，分別用圖畫表現出來。故事各個場面的次序，或由下而上，或由上而下，或迴環配列，或左右蛇行，沒有一定的規則。雖然我們還不能確定千佛洞中依照那一部經典繪製的阿彌陀淨土變相較多，但據陳援庵先生所編敦煌劫餘錄（即北京圖書館所藏八千多卷敦煌寫本的目錄，其中佛經佔百分之九十五以上，故頗有代表性。）阿彌陀經有八十二軸，觀無量壽佛經只有十八軸，兩者之中那一種更爲流行可想而知了。

還有兩種淨土常作壁畫的題材，就是藥師淨土變相和彌勒淨土變相。前者如第一一七窟右壁。中央部分不亞於任何西方淨土變的熱鬧，有寶池、寶樓、華座以及百五十餘聖衆。藥師佛兩旁有日光月光菩薩，背後各樹長竿，竿頭有幡飛舞。上面樓閣重疊，有圓堂和虹橋，隨處是寶幢幡竿。虛空有飛

鳥，池水中有白蓮。舞樂的表演也和彌陀淨土相同。關於藥師淨土的幾部經典大致相同，我們且舉玄奘所譯藥師琉璃光如來本願功德經爲例。其中描寫藥師淨土說：『琉璃爲地，金繩界道，城闕宮閣軒窗羅網皆七寶成。亦如西方極樂世界，功德莊嚴等無差別』。經裏既然說跟西方極樂世界『等無差別』，作壁畫的人自然不妨用同一布局。不過藥師佛大都左手持藥壺，右手執錫杖，例如第八窟右壁，第一六八窟右壁，這是與阿彌陀不同的。藥師佛是治病的，信仰者之衆多自不待論。敦煌刼餘錄著錄上述玄奘譯藥師佛功德經有六十二軸，可見其流行。彌勒淨土變相如第一一七窟左壁。典型的表現彌勒佛的方法是右手拇指食指相捻，舉於胸前，左手五指伸出，手掌伏於左膝上。今天常見的大肚彌勒佛，是五代以後把朱梁時明州的布袋和尚與彌勒牽合爲一的產品。關於彌勒信仰有上生兜率經和三種下生經，但記載中唐宋寺院有關彌勒的壁畫，都依據下生經，千佛洞和安西萬佛峽的壁畫也都是下生變相。有人推測如果依照上生經畫彌勒上昇兜率天，恐怕跟其他淨土沒有大分別。羅什譯下生成佛經裏講轉輪聖王儴佉把國中七寶臺奉獻給彌勒，彌勒接受以後施給諸婆羅門。婆羅門等『毀壞各共分之，』彌勒看見七寶妙臺『須臾無常』，知道一切都歸磨滅，於是出家，學道成佛。這個故事比較容易表現，變相的效果較好，所以彌勒變相都依據下生經了。

　　唐代妙法蓮華經的信仰盛行，認爲誦讀或書寫法華經的功德可以拯救危難，獲得幸福。惠詳的弘贊法華傳十卷和僧詳的法華傳記十卷都是記載這種法華信仰的感應故事的。敦煌刼餘錄所著錄八千多軸經卷中，羅什譯法華經竟佔一千六百九十八軸。這個驚人的數字充分地證明了敦煌地方人民大衆當中法華信仰之普遍，而敦煌壁畫中法華經變相的圖樣也最爲豐富。法華經變相又分爲兩種。一種是表現全經二十八品中適宜於圖繪的十二三品，如第一六八窟左壁，第八窟左壁，第一一七窟左壁，第七四窟左壁，第八一窟左壁等。大都把釋迦和侍從畫在中間，然後由下而上由左而右地圍繞

着釋迦，用螺旋形依次圖繪各品中的故事部分。我們舉兩個例。譬喩品內容敘述佛用種種利益勸誘衆生。好像一個富翁的孩子們進一所破房子裏去遊玩，這所房子『柱根摧朽，梁棟傾斜』，加以狐狼蛇蠍等惡獸毒蟲住在裏面。忽然又起火，『棟梁椽柱，爆聲震裂。摧折墮落，墻壁崩倒』。惡獸毒蟲都『周章惶怖，不能自出』。孩子們雖然聽見父親勸告，依然在內嬉戲不已。父親於是告訴他們：『我有種種珍玩之具，妙寶好車羊車鹿車大牛之車，今在門外。汝等出來！吾爲汝等造作此車。隨意所樂，可以遊戲』，孩子們聽說門外有這些好東西，才肯跑出火宅，免於災難。壁畫大都表現孩子們跟狐狼蛇蠍在火宅裏和羊車鹿車牛車在門外的情形。化城喩品內容敘述佛說法華經來引人入佛道，猶如一個嚮導。譬如行旅的人要經過一條險惡而曠遠的道路，『迥絕多毒獸，又復無水草』。有一個嚮導聰明堅定，幫助大家前進。旅人們說疲倦得走不動了，要退回去。嚮導可惜他們退還而失去目的地的珍寶，於是用『神通』幻化出一座城，安慰大家入城可以休息。等恢復過來，他又『集衆而告言，汝等當前進！此是化城耳。我見汝疲極，中路欲退還，故以方便力，權化作此城。汝等勤精進，當共至寶所』。有的壁畫表現疲倦了的人馬和倒臥在嚮導身旁以及化城的情形，有的表現嚮導正在喚起旅人，指點化城給他們看的情形。又有一種全部法華經的變相，區分爲八格，每行兩格，自左上角到右下角，圖繪法華經八卷中的故事。如第一〇二窟左壁。第二種法華變相是只表現經中一品。例如第一二〇G窟裏壁的見寶塔品，表示多寶釋迦二佛並坐。觀世音菩薩普門品宣傳觀音能現三十三身，救一切災難，最合乎現世利益的要求，於是觀音信仰逐漸脫法華經而獨立。壁畫中單畫這一品的變相很多，最典型的例子是第一二〇G窟左壁。中間觀音菩薩站立，左右兩方上邊是三十二應化身，下邊是救濟各色各樣災難的畫面。這時觀世音菩薩還是男性，所以在畫裏往往還有小鬍子！敦煌所發現晚唐五代的水月觀音圖也還有鬍鬚。由水月觀音衍變成白衣大士，於是才逐漸女性化了。

羅什譯維摩詰所說經講在家的維摩詰勝過出家的佛弟子，是南北朝以來學佛的居士們所喜歡的經典，雲岡石窟中和其他北朝彫刻都有以此爲題材的作品。唐代寺院中的維摩變壁畫，更是屢見記載。敦煌刼餘錄著錄維摩詰經四百四十九軸。千佛洞第一四九窟右壁，第一窟左前壁，第八窟左右前壁等，都是維摩變相。大都畫維摩臥病床上，手拿麈尾（一種類似羽毛扇的東西，六朝以來文人和僧侶所執。雲岡石窟以下的各彫刻中維摩詰都執麈尾，壁畫所繪正可與日本正倉院所藏唐代實物相映證）。對面坐着來問病並且和維摩詰『盤道』的文殊菩薩。周圍畫經中所說諸奇迹。但十四品中有些無法用圖畫表達，所以通常只有九品畫出來。段成式記載長安平康坊菩提寺佛殿維摩變裏的舍利佛斜着眼睛看，可見文殊隨從中重要人物應該能够辨認出來。可惜敦煌的維摩變中除去文殊維摩兩個主角之外，誰也辨認不出了。唐代記載中常提到寺院裏的華嚴變，千佛洞第一一七窟右壁，第八窟右壁等便是實例。大都根據實叉難陀新譯本。唐代流行的還有專研究戒律的律宗和禪宗。戒律無法用圖表現，而且天竺和西域都無先例。禪宗在敦煌也流行，若干別處亡佚的禪宗典籍都在千佛洞中找到。但這是中土所建心印相傳的宗派，西方來的壁畫傳統沒有這種題材，所以也就不見於敦煌壁畫了。

三

變相的第二種是圖繪釋迦牟尼一生事迹。所根據大都是佛所行讚、佛本行經、佛本行集經、太子瑞應本起經等佛傳的經典。記載中所稱唐代寺院壁畫的本行經變、降魔變、涅槃變等，皆屬此類。例如第一〇二窟東壁入口左右共有八圖，雖然下面四圖剝落不明，可以推測出是由佛降生於藍毘尼園起，直到涅槃爲止。每圖中央繪印度式的塔形，內部是主要尊像，四周畫故事的各場面，並附簡短說明。佛在得道前與魔王波旬鬥爭，拒絕魔王的誘惑和威脅，結果得勝，這是佛傳中最受歡迎的題材之一。如第一三五窟右壁的降魔變，中間畫釋迦，左手執袈裟一角，右手伏右膝上，結跏趺坐。旁邊和

上方站立魔王、他的子女和魔衆。釋迦面相完全印度風格，魔王則窄衣袖，細褲腿，作伊蘭風裝束。顯然整個是仿自中亞原作。馬鳴佛所行讚破魔品描寫魔軍說：『種種各異形，執戟持刀劍，戴樹捉金杵，種種戰鬥具。猪魚驢馬頭，駝牛兕虎形。獅子龍象首，及餘禽獸類。……或空中旋轉，或飛騰樹間，或呼叫吼喚，惡聲震天地……無量魔圍繞，惡聲動天地。菩薩安靖默，光顏無異相。猶如師子王，處於羣獸中』。實雲譯佛本行經降魔品描寫魔王三女說：『極現其妖媚，迷惑亂人情。來欲壞其意，盡其妖媚巧』。這兩段描寫，如奇形怪狀的魔軍之激動，魔女之妖媚，佛之安靖，壁畫中都能適當地表現出來。

可以跟第一三五窟相比較的，是第一七乙窟前室天井的降魔變。這大約是宋初作品，釋迦坐在中央寶座上，魔王和奏樂的三個魔女在下方，上面兩邊有手執刀槍弓箭的魔軍正向釋迦進攻。佛像已經完全是中國式，魔女的服飾魔軍的裝備也都是典型的中國風。可惜太形式化，表現得遠不如時代較早的第一三五窟親切生動而有力量。佛本行經記佛召地神出來證明他的行爲，於是地神涌出現形，大聲說：『我證我證！』當時大地震動出聲，『盡撲魔王並其軍，顚倒偃覆都墮地。』宋代降魔變裏地神之從地下涌出和所生作用——顚撲魔王，都表現出來。

佛傳中另外一個常用的題材是佛的涅槃和涅槃以後再生說法的故事，如第一一七窟右壁。是把牆面劃分成兩扇長方形，由左扇下方順次而上，轉到右扇上方，再到右扇下方結束。所繪場面是臨終遺誡，入涅槃，納棺，再生說法，送葬，火燒尸身，分舍利和起塔。第一四六窟左壁也是涅槃變，排列的方法是從下次第旋轉而上，最後諸國王武裝爭奪舍利的場面在最上頭。第一三五窟裏壁畫的是釋迦涅槃，衆比丘哀悼的場面。佛所行讚涅槃品記釋迦寂滅時『北首右脇臥，枕手累雙足』。其他經典大都相同，而這個涅槃變却是雙手下垂而臥，與傳統說法不同。

第一二六B窟天井的涅槃變，大約是六世紀末七世紀初作品，把涅槃前後較長時間的若干事件，

薈萃在一幅畫裏。最右邊長髯瘦軀的老婆羅門是年一百二十歲的須跋陀羅，恰恰在佛涅槃之前來乞教。得到阿羅漢果，鬚髮自然墮落，成爲沙門。但是他仰瞻如來臥倒，不忍見如來捨世涅槃。於是立意在佛寂滅之前，自己合掌禮拜聖顏，先燒身而死。在如來脚下，畫他坐在火焰中。在佛的後面，畫大家哀號宛轉的情形。摩訶摩耶經的描寫『其中或有宛轉於地，或有牽絕衣服瓔珞，或拔頭髮，搥胸大叫』云云，正可以作爲說明。照經典所說，佛母摩耶夫人和大迦葉都在佛入金棺以後才來到，但爲方便起見，也畫在佛的頭旁和脚下。這幅涅槃變中的人物都帶有很濃厚的西域風趣，千佛洞第一九乙窟正面有大涅槃塑像，周圍牆面有宋初大規模壁畫，描繪衆生哀痛的情形。他們的衣帽服飾富有西域或南海的異國情趣，而觸惶哀痛，莫知所措的神氣，也非常生動。敦煌發現關於涅槃的民間文學作品，有佛母讚和涅槃讚，都可與壁畫參看。

四

第三種變相是本生故事。第一三五窟右前壁所畫須大拏太子變，大約是六世紀初或更早的作品。分成上下兩層，從上層右端起，到左端再移至下層左端，到下層右端止。每個場面用小山或土坡爲界限隔開。須大拏本生在佛教國內非常流行，好多種經典裏都記載。較爲詳盡的有吳康僧會的六度集經和西秦聖堅譯太子須大拏經，而二者相比較，六度集經裏寫得更好些。故事是這樣：須大拏太子性好施捨，拯濟羣生。凡向他求衣食者應聲施與，金銀衆寶車馬田宅求無不應。他父王有一隻白象，非常威猛，敵國來攻，常靠白象戰勝。於是敵國諸王商議，既然太子好施，便派婆羅門八人到太子那裏去乞求白象。太子果然中計，欣然把白象施捨給他們，八個婆羅門『俱升騎象，含笑而去』。大臣們聽說此事，連忙報告國王：『白象力制六十象，是我們却敵之寶，太子反把他給了仇敵。太子施捨不已，國庫漸空。幾年之後，我們怕舉國妻子都成爲施惠之物了』！國王聽大臣勸告，逐太子出國，爲

期十年，希望他在這期間能够悔過。太子奉命，辭別了父母，帶着妻曼坻和兒女出城入山。一路上又把車馬衣裘雜物施捨干淨，到山裏柴草爲屋，食果飲泉。有一天曼坻出外，有一個老而醜的婆羅門來訪太子。兩個孩子看見他，十分害怕地說：「父親喜歡施捨，現在沒有錢，一定要把我們倆捨給他」！於是躲進曼坻挖好的坑裏，拿柴蓋上，互相警告：「父親叫也別答應」！太子熱心布施，果然應允了老婆羅門的請求。不管兩個孩子的戰慄呼號，用繩把他們縛起，交給婆羅門去作奴婢。

寫到這裏，我想介紹六度集經原文叙述曼坻回來的一段。婦還覩太子獨坐，慘然怖曰：「吾兒如之（那兒去了）？而今獨坐！兒常望覩吾以菓歸，奔走趣吾，躃地復起，跳踉喜笑曰：「母歸矣！飢兒飽矣！」今兒不來，又不覩處。卿以惠誰？可早相語！禱祀乾坤，情實難云，乃致良嗣。今兒戲具泥象泥牛泥馬泥豬雜巧諸物縱横於地，覩之心感，吾且發狂！將爲虎狼鬼魅盜賊吞乎？疾釋斯結，吾必死矣」！儘管這個宗教色彩極濃厚的故事今天看來不近人情，但這一段母親的話和母親口中描畫出來的孩子，却是絕妙文字，寫得入情入理，生動自然。康僧會譯經在三世紀初，同時期中國的作品中，很少有這樣樸質自然的小故事。如果我們注意佛教繪畫和彫刻在中國美術史上的地位，我們也應該注意翻譯佛典的寓言故事在文學史上的地位，因爲它對人民大衆的影響常常比有些高文典册要大得多！話說回來，這個本生故事結尾是老婆羅門想出賣這兩個孩子，走到他們祖父的國裏，被人認出。祖父出錢贖了他們，並且把太子夫婦迎回來。可惜壁畫到太子入山而止，是未完成的作品。在須大拏變上方，畫的是六度集經中的獼猴本生。講釋迦牟尼前世曾作獼猴，救起了陷落山谷中的人，反而被他殺害。

第一三五窟左前壁畫的是摩訶薩埵本生，年代也在五、六世紀。全面分爲三層，由上層右端向左端進行，下移到中層左端，又向右進行，再下移到下層向左，一共十三個場面。故事是摩訶薩埵王子

跟兩個哥哥到竹林游玩，看見有一隻老虎，生了七隻小老虎，餓得沒有東西吃，『身體羸瘦，命將欲絕』。大王子說：『她如果再找不到食物，恐怕就要吃她自己的孩子了！』摩訶薩埵王子於是調開他的哥哥，決心犧牲自己救虎的性命。但虎因太弱了，雖然王子脫去衣服躺在面前，她還無力來吃。王子找不到刀割自己，於是用乾竹刺自己的脖頸出血，從高山上投身虎前。老虎看見血流出來，先舐了血，然後把王子吃掉。等兩個哥哥回來，大驚悲痛。收拾起骸骨，在那裏立了一座七寶塔。第七四窟爲于闐國王李聖天所造，壁畫也是這個本生。這故事見於許多經典，壁畫大致根據曇無讖譯金光明經的捨身品，唐宋時代記載中所說寺院裏的金光明經變相，卽是指這個本生。第一三五窟摩訶薩埵飼虎變相下層的左端，有類似補白的變相兩段。印本很不淸晰，我覺得可能是六度集經裏四獸奉侍婆羅門的故事。是說有一個婆羅門在山裏修行，有狐獺猴兎四個獸供養他，聽他的敎誨。日期旣久，山裏的菓子吃完，婆羅門打算搬到別處去就食。四獸爲聽經典，要挽留婆羅門，便商議好各人分頭去找食物。獮猴採着了菓子。狐化爲人，弄到一袋乾糧，獺得到一條大魚。各人都說：『够一個月的粮食了！』只有兎子沒得到食物，他自己想：『我拿什麼來供養師父？人有生便有死，身體早晚要捐棄的！與其餵千萬個凡夫，不如餵一個有道的人！』於是打了柴點起火來，對婆羅門說：『吾身雖小，可供一日之粮！』說完跳進火去，火爲之不燃。婆羅門大大感動，決定留下來給他們講經。壁畫兩段一像是獮猴等奉菓，一像是兎燒身。（看到壁畫摹本之後，發現並非這個變相。一良校稿時補記。）

第一一〇窟左壁畫的是九色鹿王本生。六度集經載故事是這樣：九色鹿王在江邊游戲，看見落水呼救的人，連忙游水過去揹他起來。那人得了活命，向鹿王拜謝，要給他作奴隸。鹿王說：『我不能因爲這點事便累你一生！將來若有人想捕我，你只要說沒看見就好了！』溺人連聲答應。那時王后夢見鹿王身毛九色，角勝過犀角。要求國王去捕九色鹿，拿皮作衣，角作耳環。國王懸賞誰能獲得九色鹿

者，賜與土地和金銀。溺人心想：「我得到土地金銀，可以享終身之樂，鹿死與我何干！」便去報告國王九色鹿所在。說後立刻得到報應，「面卽生癩，口爲朽臭」。國王帶兵找到鹿王住處，鹿王的好友烏鴉警告鹿王，他還睡着不醒。烏鴉飛過去啄他的耳朶。等鹿王驚醒，國王已經走近，彎弓相向。鹿王連忙跑過來跪下，把溺人負義的事訴說一遍。國王覺得鹿王雖是畜類，比人還好。不但不殺死他，並且命令國內，此後任憑鹿王到處行走，不得捕捉。王后聽說國王放了九色鹿，一怒而死，死後進了太山。（後漢三國時人相信死後入太山，有太山府君治鬼。當時佛教傳入，便用太山來翻譯印度的地獄。爲的是使中國人容易懂，好接受。）我們在第一節裏說過，本生故事中都把釋迦牟尼前世和今世結合，現在就舉這個本生作例，以概其餘。六度集經在這段故事末尾說：前世鹿王就是佛，烏鴉是佛的弟子阿難，國王是佛弟子舍利弗，溺人是調達，王后是調達的妻。

後漢時譯的大方便佛報恩經裏有幾段本生故事。玄奘曾送報恩經變一部給唐高宗。敦煌壁畫也常用作題材，其中尤以最長最富小說意味的惡友品爲流行。故事是這樣：波羅奈國國王有兩個兒子。哥哥聰明仁慈，好喜布施，父母寵愛，稱爲善友。弟弟性情凶惡，父母不愛，名喚惡友。一天善友出游，看見人民耕作紡織，辛勤勞苦；屠殺猪羊，網鳥捕魚。他覺得「世間衆生造諸惡本，衆苦不息」。於是建議國王，施捨一切庫藏財寶，不久便用去三分之一。太子想自己不應該傾竭父母庫藏，應當「自求財寶，給足衆生」。和大臣討論結果，決定耕田放牧都不如入海採寶。於是帶五百人，和一個年八十兩目曚盲，而「善知道路通塞」的「海師」出發。惡友嫉妬哥哥，也要求同行。不久到達寶洲，採取珍寶之後，惡友等先回，善友和「海師」再向前進。「海師」死在途中，但善友遵照他的指示，終於到了龍宮，求得龍王的摩尼如意寶珠。善友回到陸地，只見膝下惡友一人，原來同伴和船隻都被風漂沒。善友勸弟弟不必懊喪，告訴他得到如意寶珠，任何希望都能如願。惡友乘善友睡着，用乾竹刺

刺入善友雙目，奪珠而去。回報父母，說善友和同伴都淹死，自己因有福德，所以生還。父母一邊哀痛，一邊罵惡友：『你有什麼臉回來？』惡友討了沒趣，索性把寶珠埋在土裏。

再說善友，乾竹刺眼沒人給拔，求生求死都不可得，只好慢慢前進，到了利師跋王國內。利師跋王的女兒原來便許配給善友。路上遇見牧人放牛，一隻牛用舌舐太子雙目，替他拔出竹刺。牧人邀他到家去住。過了一個多月，善友覺得牧人家裏對他厭倦。便要求牧人替他作一個箏，自己到熱鬧地方奏樂餬口。利師跋國王果園裏常有鳥雀來啄食，守園人把善友找去防護。拿繩子繫在樹上，安着銅鈴，他聽見鳥雀聲，便拉繩響鈴。沒事時自己彈箏娛樂。國王的女兒到園裏遊玩，看見盲人善友，『心生愛念，不能捨離』。不顧父王的反對，嫁了給他，但還不知道這個盲乞丐就是她的未婚夫。

我們現在引一段原文，看作者如何巧妙地使得善友太子雙目復明。其婦小事出行，不白其夫，良久乃還。善友責數：『汝私出外，而不白我，何處行還？』婦言：『我不私行。』婿言：『私與不私，誰當知汝？』其婦懊惱，啼淚滿目。卽自咒誓：『我若私行，令汝兩目始終不差。若不爾者，使汝一目平復如故！』作是願已，其夫一眼目睫瞤動，平復如故。睛光晃晃，喻如流星。視瞻清徹，得見其婦。婦言：『何如？汝信我不？』善友含笑。婦言：『汝不識恩養！我盡心供事於汝，而不體信！』婿言：『汝識我不？』答言：『我識！汝是乞人！』婿言：『非也！我是波羅奈王善友太子！』婦言：『汝大愚癡人，云何乃發是言！波羅奈王善友太子入海未還，汝今何言是其人？此妄言耳，吾不信也！』善友言：『我從生來，未曾妄語！』婦言：『虛之與實，誰當信之？』婿言：『我若妄語欺誑汝者，使我一目永不得瘥！若實語者，使我一目平復如故，令汝得見！』作是念已，卽如所誓。睛光耀動，如本不異。

善友未入海時畜養一隻白雁。王后想念太子，自己作書繫在雁頸，讓他去尋覓善友。白雁在海上四

面都找不見，慢慢飛向利師跋國，碰到太子。善友接信，才知道父母晝夜悲哭，兩目失明。立卽寫信敍述經過，讓白雁帶回。國王一面高興，一面把惡友枷鎖入獄。善友回到波羅奈國，人民聽說他入海以後平安歸還，都歡喜出迎。善友見了父母和大家，又問惡友何在。國王說：『汝不須問訊！如是惡人今在牢獄，不可放也！』善友再三求情，開了獄門，把惡友放出。然後安慰他，問他寶珠在那裏。問了幾次，惡友才說出在土裏埋藏。善友拿到寶珠，到父母面前燒香發誓說：『如果這是如意寶珠，讓我父母雙目復明！』剛剛說完，國王王后的眼睛立時重見光明。千佛洞第八、一四、一七乙、七四、八一、八四、一一七等窟壁畫都有惡友品變相，若干重要場面都很仔細地表現出來。若把各洞窟中的惡友品壁畫彙集起來，依次序排列，再附以經文，將成爲一部很有意味的古代連環圖畫。

六

現在再來介紹一下與佛經有關的壁畫的第二大類——佛像畫。華嚴經裏說教主毘盧舍那佛身內包容一切世界，他的神力讓他在一切世界裏都能轉法輪，調伏衆生。庫車喀喇沙爾和闐等地都發現這種毘盧舍那佛畫，身上畫有象徵各種世界的形像。千佛洞第一三五窟左壁和第一三五C窟右壁，也繪有毘盧舍那佛，大都身體軀幹部分畫須彌山，上面是忉利天宮，兩肩是日月，山下面是地獄道畜生道等。第七六窟南北兩壁有十六羅漢圖，是根據玄奘所譯法住記。羅漢數目在印度和西藏古代傳統中都是十六，到十世紀後半中國才有十八羅漢之說，相沿至今，十八羅漢反而比十六羅漢流行了。

自從八世紀初善無畏來華，經過金剛智和不空的宣揚傳播，密宗大爲流行起來。密宗注重儀軌跟念咒，認爲從這種實踐行動才能消滅罪障，獲得幸福。它受印度教影響極深，不但所舉行的儀式誦讀的咒語和一般大乘佛教不同，所供養的佛或菩薩像也多奇形怪狀，三頭六臂之流。因爲密宗實踐這一面不講玄理，而且宣稱給人以現世福利，所以八世紀以後直到十一世紀，爲中國各階層的人民所信

仰。這種信仰也表現在敦煌壁畫上。如不空譯曼殊室利（卽文殊師利）千臂千鉢大敎王經，描寫這個菩薩說：『有千臂千手，手中各持吠瑠璃鉢，鉢中各有一化佛，千釋迦同時出現。』第六窟東壁，第七二窟左壁都有千臂千鉢文殊菩薩像，在身的周圍畫二百到三百隻手，來表示千手千臂。又例如第七二窟右壁，第一七一A窟右壁的千手千眼觀音，是根據不空譯千手千眼觀世音陀羅尼：『於頂上具十一面，各於身上具足四十手，每手掌中有一慈眼』。也可加以省減，用十一面八臂的像來代替千手千眼觀世音，如第一〇二窟右壁。此外如第一六乙窟入口左前壁的八臂不空羂索觀音，右前壁的六臂如意輪觀音，第一二〇N窟後壁六臂的大自在天童子形像的鳩摩羅天，象頭的毘那夜迦等，都是密宗信仰下的作品。

× × × ×

以上大致把敦煌壁畫與佛經的關係介紹一下，再談談壁畫與唐代人民大衆所欣賞的俗講的關係。

唐代寺院中常舉行一種俗講，是用通俗的語言解說佛經，尤其裏面具體生動的描寫或故事部分，並且間以歌唱和念佛。大約通常由兩個和尚進行。俗講法師先說一段類似引子的押座文，讓聽衆安靜下來。再唱釋經題。另一個稱爲都講，高聲唱經文一小段，然後法師加以敷陳解說。在講解時，法師也可以吟唱。講完一段，法師再請都講『唱將來』（唱起來），如此往復繼續下去。八世紀中葉長安有一個俗講法師文漵，很受聽衆歡迎。據說一般老百姓『樂聞其說，聽者填咽寺舍。瞻禮崇奉，呼爲和尙。敎場效其聲調，以爲歌曲』。當時在長安留學的日本和尙圓仁也說『城中俗講此法師爲第一』。儘管『文義稍精』的僧人們瞧不起他，文漵在人民大衆中影響一定不小。據圓仁記載，俗講所樂用的經典有法華經、涅槃經、華嚴經等，敦煌發現的寫本背面有記載俗講儀式的。又有阿彌陀經、法華經、維摩詰經、佛本行集經、身餧餓虎經（當卽金光明經捨身品）等經的講經文，便是講師敷演經

文，舉行俗講時的講稿。記載中這些俗講所用經典和存在的講經文，同時也都是兩京寺院和敦煌石窟壁畫的題材。由此可以知道壁畫的作用很大，除去裝飾墻壁，還在講說歌唱之外用形像幫助俗講的聽衆，通過耳朶和眼睛兩方面使得他們吸收俗講的內容。

附帶再提一下由講經文發展而來的變文。變字大約即指變相，是就佛經變相來敘述描寫，猶言變相之文。壁畫雖然幫助俗講聽衆了解講經文內容，但舉行俗講的殿堂未必即是壁畫所在，故事與畫的聯繫不够密切。同時講經文的內容多少受佛經原文的限制，不易發揮渲染。於是漸漸脫離經文，發展成爲獨立的變文體裁。變文自由地講述佛典中的故事，也用作舉行俗講時講唱的底本。如八相成道變文目連救母變文等。更進一步，佛經以外的故事也被採作變文題材。講唱這種變文者亦即宋代說話人的來源。在講唱同時，把變相即繪畫掛在旁邊。講唱的人可以有所指點，聽衆也耳目並用，使俗講內容益爲豐富。例如唐末吉師老的看蜀女轉昭君變詩有「畫卷開時塞外雲」一句。敦煌所出昭君變文也有記述變文和繪畫某一部分的關係的字樣，都告訴我們變相和變文的關係。寺院壁畫大部分固然是以經典爲依據，但在變文發達之後，也可能受它的影響，而根據變文中誇張渲染的描寫來製作壁畫。千佛洞裏的勞度叉鬥聖變相便有這種可能。

這個變相在第八、五二、六三、七四、一一八F、一三八左壁、一四九、一六七左壁各窟都可找到。外道勞度叉和舍利佛鬥法的故事見於好幾種經和律，比較描寫得詳細的要算賢愚經。勞度叉變出一棵樹，舍利佛用神力放起旋風，把樹拔倒。勞度叉變出一池，舍利佛化作大象，盡飲池水。勞度叉又變出山、龍、牛，舍利佛變出金剛力士用金剛杵打倒了山，金翅鳥吃了龍，獅子撕裂了牛。最後勞度叉自己變作夜叉鬼，「頭山火燃，目赤如血，四牙長利，口自出火，騰躍奔赴」。舍利佛於是自己化作毘沙門天王。夜叉恐怖，四面起火，無處可逃。唯有舍利佛身邊沒有火，勞度叉只得向他哀求

饒命。所有外道都出家皈依了佛法。這是敦煌壁畫中很常見的題材，但畫裏有些細節描寫並不見於賢愚經。譬如賢愚經描寫勞度叉變出山來這一段說：『復作一山，七寶莊嚴，泉池樹水，花果茂盛。衆人咸言，此是勞度叉作。時舍利佛即化作金剛力士，以金剛杵遙用指之，山即破壞，無有遺餘』。但看鋪陳這個故事的變文，便添枝加葉，熱鬧了許多。變文說：『忽然化出寶山，高數由旬。欽峯碧口，崔嵬白銀。頂侵天漢，叢竹芳新。東西日月，南北參晨。亦有松樹參天，藤蘿萬段，頂上隱士安居，更有諸仙遊觀。駕鶴乘龍，仙歌撩亂。四衆誰不驚嗟，見者咸皆稱歎。舍利佛雖見此山，心裏都無畏難。須臾之頃，忽然化出金剛。乃作何形狀？其金剛口首頂口天，天圓祇堪爲蓋。足方萬里，大地纔足爲鉆。眉鬱翠口口口口叱吒，猶江海之廣闊。手執寶杵，杵上火焰衝天，口口口登時粉碎。山口萎化口零，竹木莫知所在』。比較之下，我們可以推論，製作壁畫的畫師工匠們，在故事的大端自然是依據經典，處理細目小節時，很可能便參考比經典原文對他們更親切更熟習的大衆文藝作品——變文了。

一九五一年三月十六日寫竟，記於清華。

從敦煌壁畫論唐代的音樂和舞蹈

陰法魯

偉大的祖國的歷史永遠鼓舞着我們興奮而驕傲的心情。我們的祖先——中國過去的勞動人民，用體力和智慧換取來了輝煌無比的藝術貢獻。敦煌文物是其中的一個角落。國立敦煌文物研究所常書鴻所長和許多工作同志，辛苦地描繪研究了八年，現在把那些珍貴文物介紹給我們。我懷着無限愉快，準備藉壁畫的帮助來簡單地叙述一下唐代的音樂和舞蹈。

唐代的樂舞是中原的樂舞和西域樂舞相融會之後的綜合性的集中表現，是有國際意義而同時又是中國新的民族形式的高度藝術創造。樂舞的成份從各地吸收了來，但經過醞釀而發揚光大的成就却超過了當時世界上任何地區。從中國還漾到朝鮮和日本，日本到現在還保存着一部分『唐樂』。

爲便於說明唐代樂舞的歷史，我們先從中原的古樂舞講起，次第及於西域樂舞的東傳、唐代樂舞的盛行、壁畫上見到的樂器以及舞蹈的服飾、姿態等問題。

（一）

在黃河流域這片富沃的原野上，中原的民族很早就定居下來。和其他各地的民族一樣，由於勞動，他們逐漸地產生了各種藝術。在音樂方面，『三分損益法』的樂律學的發明，比奠定西洋樂理基礎的希臘數學家畢達格拉斯（公元前五八二——五〇七）的同樣發明，至少要早幾百年。『詩經』不

單是古代人民文學創作的結集，而且也是古代人民音樂創作的標誌。它描寫着琴笙的諧和、鐘鼓的雄壯，還歌頌着魁梧的舞蹈家是如何地健美。孔子的時候（公元前五五一——四七九），一般知識分子把琴瑟作爲隨身不離的樂器。孔門弟子的主修課程中有一門是「樂」。教科書「樂經」雖然失傳了，但我們可以知道，那時的音樂理論已經抽象到跟鞏固封建秩序的政治哲學相結合，爲統治階級的教育觀服務。活潑潑的民間音樂被統治階級利用之後，必然趨向僵化；又經過戰國時代戰爭的摧殘，那些樂舞就漸漸地消失了。

到了漢代，因爲經濟與文化有了發展，「朝廷」又注意到音樂。民間是一切藝術的源泉。漢武帝從各地搜集音樂，設立了一個管理的機構叫「樂府」，因而這次搜集的音樂便稱爲「樂府」，也稱爲「清商樂」。清商樂盛行於兩漢及曹魏。西晉末年，北中國大亂，晉元帝率領着皇室士族過江，在建鄴（南京）建立了東晉皇朝。中原文化遷移到江南。清商樂到了江南之後，一直傳到南朝的宋、齊、梁、陳各代。北朝的拓跋魏本來和南朝文物缺少接觸，它的音樂也沒有承繼樂府的。公元五世紀末，孝文帝、宣武帝先後進攻江南，才接收了一部分中原舊曲。隋統一北方後，於公元五二八年平陳，獲得了南朝的舊樂，設立「清商署」，仍然使陳的太樂令蔡子元、于普明等來主持，所以七部伎和後來的九部伎中都有清商伎。唐代因襲隋制，所用九部伎和後來的十部伎中也都有清商伎。但清商樂因爲本身的殘缺貧困及西域樂的日漸盛行，這時不受社會重視了，需要接受新的成份來恢弘它的藝術生命。

中原的民族進入農業社會比較早，寧靜的生活狀態規定了他們的樂舞旋律，舒緩、悠閑，象徵着濃厚的田園意味。有部分樂器體制太大，不便應用，或者發音過於沉悶。這些長期停滯的平淡的風格，都不能滿足南北朝以來迅速發展的都市的要求了。由於交通的方便、民族的雜居、工商業的發達，都市裏的人歡迎新鮮事物，西域音樂乃伴隨着佛教在中原盛行起來。中原的音樂曾經拒絕西域音樂，但

沒有把它排斥出去。這個結果是不是說明中原的樂舞死亡了呢？不是的。相反，這說明中原音樂和西域音樂匯合之後，經由音樂家長期調整及廣大人民長期地選擇揚棄，在中國土地上出現了大家喜聞樂見的新藝術，這兩種音樂都提高了一步。在那時，沒有西域音樂的東傳，中原音樂不能有這麼大的發展；沒有中原音樂的基礎，西域音樂也不能成就這樣完整的體系與寵大的規模。這偉大事業是在唐代完成的。『唐樂』在世界音樂史上應當有崇高的地位。

（二）

西域音樂的內容是什麼？傳入的經過如何？

西域，這個歷史上的地理名詞，沒有固定的疆界，普通就是指我國新疆和中央亞細亞一帶說的，有時也包括西亞和印度。所謂西域音樂，一部分是中國西部各兄弟民族的音樂，一部分是中亞和印度的音樂。假設推溯西域音樂傳入的開端，還應當從紀元前二世紀張騫通西域得摩訶兜勒二曲算起①。那一次對中原音樂沒有起什麼大作用。南北朝時代，西域人陸續地遷到北魏的領域。他們帶來了西域文化，帶走了中原文化。兩種文化的交流原是在不知不覺中慢慢地進行的，並不完全是由於幾次事件的偶然刺激。但下列的幾項史實是值得注意的：

（一）張重華佔據涼州（甘肅武威）時（三四六——三五三），天竺（印度）樂傳到那裏②。

（二）呂光、沮渠蒙遜佔據涼州時（三八六——四三一），改變龜茲（昔鳩茲，新疆庫車）樂，稱爲西涼樂③。

（三）公元四三五年，北魏太武帝派遣了二十個人出使西域，帶回來疏勒（新疆疏勒）和安國

①崔豹古今注、晉書樂志。

②③隋書音樂志。

(中亞的布哈剌)的樂伎①。

(四)公元四三九年，太武帝攻下涼州，曾遷徙涼州居民於魏都平城(大同縣東)，從事建築工作。大同雲岡石窟還保留着他們的建築雕刻藝術②。

(五)公元四九三年，孝文帝遷都洛陽，西域人仍然不斷地奔湧到洛陽來，因喜歡中原風土而落戶的有一萬多家③。

這些動態無疑地促進了西域音樂向中原的散播。通典樂典說，從宣武帝(四九九)以後才愛西域樂，龜茲琵琶、五絃、箜篌、胡鼓、銅鈸、胡舞等，聲音洪大，驚心震耳。文帝時(五三五——五五一)，有中亞人曹婆羅門，祖孫三代傳習龜茲琵琶，都是傑出的音樂家。北齊的時期，龜茲樂更盛了。北史恩倖傳說，龜茲雜伎封王開府的，人數極多。公元五六八年，北周武帝娶了一位皇后阿史那氏，從突厥來，西域各國如龜茲、疏勒、康國(中亞的撒馬爾罕)等派人組織了一個音樂代表團跟隨着到了長安④。龜茲人白智通領導着演奏了不少的西域樂曲。飄揚在長安城裏的新聲感動了一個中原音樂家鄭譯。他跟着樂團裏的龜茲人蘇祇婆學習琵琶，瞭解了西域樂的樂律。

公元五八二年，隋文帝準備整理樂舞，曾掀起音樂家激烈的辯論。鄭譯也參加了這個工作。在他有名的奏議裏，他把蘇祇婆七調和中原的七調作了比較研究，肯定了兩者是相符的，西域樂律與中原樂律結合起來。他的關於樂律的總結戰勝了守舊派，明確了唐樂樂調的組織形式。這種樂制，向達教

---

①隋書音樂志。
②南齊書魏虜傳。
③楊衒之洛陽伽藍記卷三。
④周書武帝本紀、舊唐書音樂志。

授認爲曾受印度的影響①，近年由於考古學上的發見而得到了證明。

隋代的龜茲樂分了三派：「西國龜茲」、「齊朝龜茲」和「土龜茲」。龜茲樂器成了很普遍的東西。曹妙達、王長通（北齊樂人）、李士衡、郭金樂、安進貴等一些管絃名手，憑着技巧，變爲社會上被注意的人物，大家一致傾慕。文帝時設置七部伎：（1）國伎（西涼伎）、（2）淸商伎、（3）高麗伎、（4）天竺伎、（5）安國伎、（6）龜茲伎、（7）文康伎（禮畢）。後來煬帝又定了九部伎，增加康國伎和疏勒伎。

唐代從高祖到玄宗一百多年，國內統一，政治比較良好，對外侵略又不斷勝利，社會經濟一般向上發展，因而給音樂的發達製造了有利條件。唐初，不僅宴享沿襲隋制，用九部樂，即伶工舞伎很多是前代舊人。公元六四〇年，九部伎中的「禮畢」被删，而增加「高昌伎」（新疆吐魯番）及「燕樂伎」②，共爲十部。

十部伎，「朝廷」舉行宴會時，常歸併於坐立兩部中。所謂坐部者，即在堂上坐着演奏，立部在堂下站着演奏。公元七一四年，設置敎坊五所：內敎坊在皇宮裏；外敎坊，西京兩所，東京兩所。皇宮裏還有「梨園」和「宜春院」。這都是搜集民間音樂，並安置、訓練各種樂伎的所在。各州郡及貴族豪門也都有伎樂。「聲音人」的總數到達幾萬人③。在中國歷史上，封建領主們在娛樂方面的窮奢極欲，唐玄宗恐怕是空前的了。他領頭兒來玩，其餘的自然會效法。敎坊的樂伎都做些什麼事情呢？（1）「朝廷」有集會，由他們表演歌舞；（2）使臣因公外出時，敎坊樂伎伴隨；（3）「功臣勳將」，

①向達：龜茲蘇祇婆琵琶七調考原（「學衡」五四期，一九二六年六月出版）。

②③舊唐書音樂志及張文收傳。

「朝廷」送與伎樂，伎樂出於教坊；（4）教坊樂伎也可以自由賣藝；（5）他們在業餘或年老退休時，則教人歌舞。教坊是爲統治階級而設的，但它對樂舞的推廣也發揮了作用；提高樂舞藝術的自然歸功於辛辛苦苦的樂工和舞工。安史之亂以後，教坊不如玄宗時昌盛了，宣宗時樂工仍有六千五百多人。整個的唐代，雖然中唐以後內部紛亂，大多數人民困苦不堪，而音樂的興盛差不多持續了三百年。

北宋的社會經濟情況不及唐代，教坊規模也不及唐代。宋教坊有小兒舞隊及女弟子舞隊。小兒舞隊七十二人：（1）柘枝隊、（2）劍器隊、（3）婆羅門隊、（4）醉胡騰隊、（5）渾臣萬歲樂隊、（6）兒童感聖樂隊、（7）玉兎渾脫隊、（8）異域朝天隊、（9）兒童解紅隊、（10）射鵰回鶻隊。女弟子隊一百五十三人：（1）菩薩蠻隊、（2）感化樂隊、（3）拋毬樂隊、（4）佳人剪牡丹隊、（5）拂霓裳隊、（6）採蓮隊、（7）鳳迎樂隊、（8）菩薩獻香花隊、（9）綵雲樂隊、（10）打毬樂隊。這二十隊的舞曲和服飾都是沿用唐五代的。南宋高宗偏安江南之後，裁撤了教坊。公元一一四四年又設置教坊，不久又取消了①。「朝廷」宴會臨時召集市上樂伎。一直到這時候，社會上還流行着唐代樂舞的餘波。

（三）

西域樂器大半出於游牧民族，它的特點是輕便而發音響亮。那時的音樂家就西域樂器及中原樂器中挑選了性能相當的一些，把它們配合起來。不知道經過多少次的審音實驗，才組成了或大或小的管絃樂隊，能以演奏複雜的曲調，表現深微的情感。和這相適應的，自然有複雜的樂曲及舞法。

北魏的音樂還沒有分部；樂隊的組織，史書上也沒有記載。煌敦石窟的北魏壁畫有伎樂圖，我們選了幾幅：

①宋史樂志。

第一圖　敦煌428窟

第二圖　敦煌288窟

第三圖　敦煌288窟

兩個箜篌都是豎箜篌，形狀稍有不同；彈法也不同：第一圖用雙手，第三圖用左手。

第四圖　敦煌288窟

秦漢琵琶（阮咸）　　　　齊　鼓

第五圖　敦煌431窟

胡　角

我們再看看北魏修的大同雲岡石窟的壁畫：

第六圖　雲岡第十窟　入口上窗

第七圖　雲岡第十二窟　藻井

齊鼓（放大）

這些是五世紀末葉的作品。北魏修的洛陽龍門石窟，第三窟的藻井——六世紀初年的作品，也有伎樂圖，能辨識出的樂器有笙、橫笛、箏、簫（形狀較窄）等①。

雲岡和龍門的壁畫裏沒有發見箜篌，也許這時候在這些地方還不流行。

唐代的樂隊規模很大，用的樂器很多而且很複雜。現在把十部伎的樂器列表比較如下②：

十部伎所用樂器比較表

（一）	（二）	（三）	（四）	（五）	（六）	（七）	（八）	（九）	（十）
燕樂	清商	西涼	天竺	高麗	龜茲	安國	疏勒	康國	高昌
	編鐘一	編鐘一							
玉磬一	編磬一	編磬一							
	獨絃琴一								
	擊琴一								
	瑟一								
大小琵琶一	秦琵琶一	琵琶一	琵琶一	琵琶一	琶琶一	琵琶一	琵琶一	琵琶★	琵琶二

①關於雲岡和龍門壁畫的時代的推斷，詳見閻文儒『龍門與雲岡』（稿本）。

②舊唐書音樂志、新唐書禮樂志。康國部樂器中註星號者是根據隋書西域傳增補的。

臥箜篌一		大小箜篌一	筑一	搊箏一		毛員鼓二	連鞉鼓二			桴鼓二		
臥箜篌一			筑一	箏一				節鼓一				
臥箜篌一	豎箜篌一			搊箏一	彈箏一						腰鼓一	齊鼓一
		鳳首箜篌一				毛員鼓一			羯鼓一			
臥箜篌一	豎箜篌一			搊箏一	彈箏一						腰鼓一	齊鼓一
	豎箜篌一				彈箏一	毛員鼓一					腰鼓一	騎鼓一
	豎箜篌一										正鼓一	和鼓一
	豎箜篌一								羯鼓一		腰鼓一	
	箜篌★										正鼓一	和鼓一
	豎箜篌一								羯鼓二		腰鼓二	

②舊唐書音樂志、新唐書禮樂志。康國部樂器中註星號者是根據隋書西域傳增補的。

					大小笙一	長笛一	短笛一	簫一		方響一	銅鈸一	
					笙二	笛二		簫二	箎二	方響一		跋膝二
楷鼓一					笙一	笛一	横笛一	簫一			銅鈸二	
	都曇鼓一						横笛一				銅鈸二	
楷鼓一					笙一	義觜笛		簫一				
楷鼓一	都曇鼓一	答臘鼓一	侯提鼓一	鶏婁鼓一	笙一		横笛一	簫一			銅鈸二	
							横笛一	簫一			銅鈸一	
		答臘鼓一	侯提鼓一	鶏婁鼓一			横笛一	簫一				
						笛二					銅鈸二	
		答臘鼓二		鶏婁鼓二			横笛二	簫二				

吹葉一	大小五絃一	大小篳篥一			貝二	
葉一						
	五絃一	篳篥一	小篳篥一		貝一	
	五絃一	篳篥一			貝一	
	五絃一	大篳一	小篳篥一	桃皮篳篥一	貝一	
	五絃一	篳篥一			貝一	
	五絃二	篳篥一				
	五絃一	篳篥一				
	五絃★					
	五絃二	篳篥二				銅角一

這是『朝廷』裏樂隊組織的記錄，一般的樂隊未必都是這樣完備。壁畫上的樂隊，最少的兩個人，最多的十八個人。下面，我們選擇了幾幅：

第八圖　敦煌220窟

（初唐）

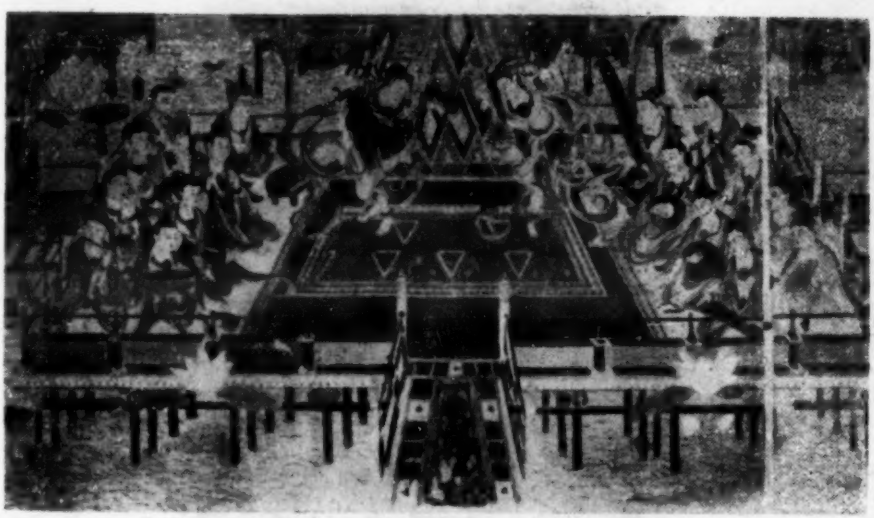
箏	簫	豎笛
方響	篳篥	
五絃		
横笛	横笛	
都曇鼓	腰鼓	拍板
	腰鼓	

第九圖 敦煌220窟

（初唐）

拍板	豎笛	篳篥
銅鈸	箜篌	笙
拍板	法螺	
答臘鼓		
腰鼓	横笛	
羯鼓		

第十圖　敦煌127窟



（盛唐）

簫	羯鼓	舞（腰鼓）	舞（琵琶）	箜篌	笙
拍板	雞婁鼓			阮咸	篳篥
法螺	毛員鼓			琵琶	豎笛
橫笛	答臘鼓			箏	拍板

第十一圖　敦煌201窟

（中唐）

箜篌	拍板
簫	笙
篳篥	橫笛
琵琶	羯鼓

第十二圖　敦煌85窟

（晚唐）

箜篌	拍板	法螺
琵琶	橫笛	銅鈸
五絃	篳篥	腰鼓

這兩幅所畫的是一個樂隊而分列兩旁。

第十三圖　敦煌85窟

（晚唐）

豎笛	拍板	橫笛
法螺	簫	笙
腰鼓	篳篥	琵琶

人數較多的樂隊都有鼓，鼓的位置常排列在前面。打羯鼓（或其他鼓）的人是樂隊的指揮。唐玄宗說，羯鼓是八音的領袖，也許是指的它的領導作用。現在京劇及各地方劇樂隊的指揮就是打蘇鼓（單皮）的。第八圖打鼓者的左胳膊上，第九圖打鼓者的帽子上都有與衆不同的標記，第十圖打羯鼓者的帽子特別高聳。這些都表示她們的特殊地位。

我們把壁畫上見到的樂器，試探着加以說明：

第十四圖　敦煌85窟

（晚唐）

腰鼓　答臘鼓　答臘鼓（？）

羯　鼓　雞婁鼓

第十五圖　腰鼓（杖鼓）

日本宮內省保存

（一）腰鼓　從西域傳來的鼓，有幾種的樣式都是兩頭粗，中間細；鼓壁，大的用瓦，小的用木頭。掛在腰裏用手拍打的，叫做『腰鼓』或『帶鼓』。唐代還有『正鼓』『和鼓』的名目，其實都是腰鼓。正鼓爲主，和鼓配合它發音。有時右手用杖敲，左手用手拍，就叫做『杖鼓』。阿剌伯現在還有用瓦作鼓壁的，在中國已經不見了。

（二）都曇鼓　通典樂典說：『似腰鼓而小，以小槌擊之。』參看第八圖。

（三）毛員鼓　通典樂典說：『似都曇鼓而稍大』，沒說用槌敲，想必是用手拍了。都曇鼓和腰鼓的區別，最顯著的就是一個用小槌敲，一個用手拍。而毛員鼓和腰鼓則不容易分辨，因爲在畫上看不出尺寸的大小。第十圖毛員鼓和腰鼓在同一幅畫面上，大小的比例較爲顯明，所以我們認爲小的是毛員鼓。

（四）羯鼓　通典樂典說：『正如漆桶，兩頭俱擊，以出羯中，故號羯鼓，亦謂之兩杖鼓。』羯鼓下面墊着小牀或木架，參看第十及十四圖；或者放在地上，參見第九圖。

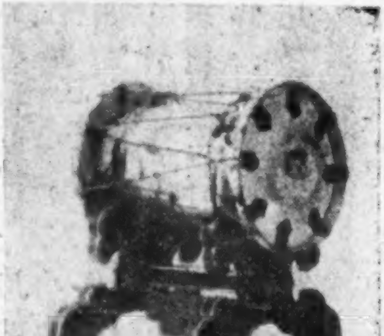
通常用兩根鼓杖（杖長、槌短）敲打，聲音很高。唐代宋璟稱贊唐玄宗打羯鼓的技術說：『頭如青山峯，手如白雨點。』打得緊，所以需要手的動作敏捷。有時只用一根鼓杖敲，另外一頭用手拍，參看第九圖。羯鼓的樣子大概也並不是完全一致，第九圖的就比較短。第十一圖的鼓跟一般羯鼓的樣子不同，但就它的位置和敲法而論，我們也暫時認爲羯鼓。

（五）雞婁鼓　兩頭較小而中間較粗。演奏時常常配合着鼗鼓一起用，雞婁鼓掛在臂腕底下或抱

第十六圖　羯鼓

日本信西古樂圖（唐舞繪）

第十七圖　羯鼓



日本宮內省保存

在胳膊裏，一手拍雞婁鼓，一手搖鼗，參看第十及十四圖。鼗（鞉），用兩個或三個小鼓重疊着，穿上一根長把，兩邊繫小圓槌，搖起來，圓槌自打鼓面。現在北方流行的鼗鼓只有一個鼓，叫『貨郎鼓』。農村中打鳳陽花鼓用的鼓像以前的雞婁鼓；形狀比較細長的，現在叫『腰鼓』。

第十八圖　鼗鼓

日本宮內省保存

（六）答臘鼓　如羯鼓而寬短，用手指彈敲，也稱『揩鼓』或『指鼓』。通常是鼓面比較鼓壁寬，突出一周邊緣，如第十四圖後排中間的一個；有時鼓面和鼓壁取齊，如第九圖。第二十圖也是答臘鼓的樣子，只是掛在腰裏用小槌敲打。第十圖後排右端第一人拿的鼓，寬而薄，用右手指彈奏，這也許是

第十九圖　揩鼓

信西古樂圖

第二十圖　敦煌329窟

（初唐）

揩鼓的一種。新疆維族用的手鼓，稱爲「答普」，一面有皮，皮的裏面畫着花紋，鼓壁上嵌着碎骨花，周圍釘着許多小銅環，用手指彈敲鼓面，同時小銅環也發出聲響。唐代張祜「周員外席上觀柘枝」

第二十一圖　鼓手

新疆維吾爾族用

詩說：『鼗鼓拖環錦臂攘』，可能是指的這種小鼓。類似乎這種樣子的鼓，法文稱『曇不臘』，英文稱『曇波鈴』(tamiourine) 阿剌伯人稱『塔波兒』，都是源於同一語根。

（七）齊鼓　陳暘樂書卷一二七說：『狀如漆桶，一頭差大，設齊（臍）於鼓面，如麝臍然。』參看第四及第七圖。龜茲部有『騎鼓』，不知是否即齊鼓。

（八）琵琶（曲項琵琶）　是從西亞經由中亞傳來的樂器，唐代常稱爲龜茲琵琶，四絃，頸端彎曲。唐琵琶都有『撥捍』。捍撥是琵琶面上的一個區域，在絃下面，鑲嵌或圖繪各樣花紋。多用木撥子彈，也有用手指彈的。

（九）五絃　也稱五絃琵琶，是從西域傳來的，比琵琶多一條絃，有捍撥。原用木撥子彈，後有用手彈的，所以也稱爲『搊琵琶』。

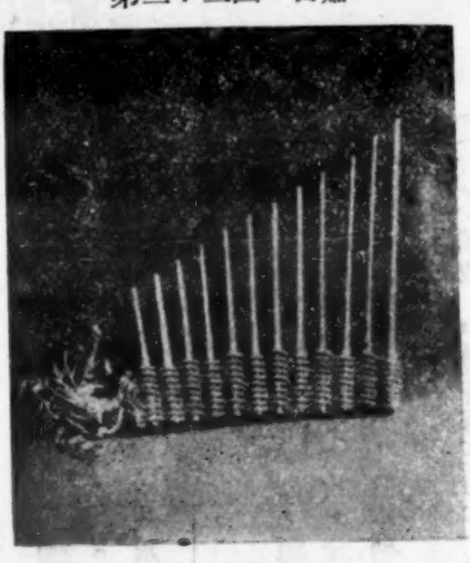
（一〇）阮咸（直項琵琶）　原稱『秦漢琵琶』、『秦漢子』或『秦琵琶』，是從西域的『絃鼗』（絃鼓）演變而成的。頸長而直，腹圓。參看第四及第十圖。武則天時，蜀人蒯朗從古墓裏得到了這種樂器，因爲它和晉竹林七賢圖阮咸所奏的琵琶相同，於是稱爲阮咸。

（一一）箜篌　壁畫上出現的都是豎箜篌，也稱擘箜篌，源於亞述、巴比倫、埃及、希臘各地的豎琴（哈鉑『harp』）。

（一二）箏　也稱秦箏，是秦地的樂器，發音比琴瑟響亮。

（一三）簫　中原舊有樂器。古人所說的簫都是排簫，也叫『比竹』或『籟』。把一些長短不等的竹管依次排列在一起，夾在木框裏。排列這些竹管的樣式有許多種。有的是一頭高，逐漸地低下來；有的是竹管的長短相等，排成矩形或扇形。竹管相等而發音所以有高低是因爲竹管裏灌臘有深淺的差別。北魏和隋代的簫大多數是短管佔三分之二，長管佔三分之一。這樣式到唐代就很少了，唐代的多半是矩形。日本所傳的古簫是把高低不等的竹管用繩子編起來的，如第二十二圖，這恐怕是最原始的形式了。

第二十二圖　古簫



日本所傳

古人吹簫的方法大概像現在吹口琴。

（一四）篳篥　或寫作『觱篥』，出於龜茲。竹管較粗而短，上口按蘆簧，發音柔和。後來在下端加一喇叭，就是『嗩吶』，新疆和內地都很流行。

（一五）笛　管細而長，也稱羌笛，是從西域傳來的。古代音樂書上說笛常是指的豎笛（縱笛），說橫笛則常標明『橫』字。新疆維族把橫笛和縱笛都稱爲『奈伊』，阿剌伯人稱縱笛爲『奈

伊」(nay)。倮倮族稱橫笛爲「篳篥」。

(一六)笙　中原舊有樂器。大的叫竽，小的叫笙。北魏還不常用，到隋唐便成了主要樂器。

(一七)銅鈸　出於西域。圓形銅片，在中間突起的地方貫穿上皮條，一隻手拿着一面碰打。大鈸直徑一尺多，小的五、六寸。參看第九及第十二圖。現在北方稱爲「鉸」，湖北稱「坡」(鈸音的轉變)，是人民常用的樂器。

(一八)銅鐃　像小銅碗，下面有把，一隻手拿着一個，上下或左右互相撞打。第二圖的銅鐃是上下打的。在佛教樂器中稱爲「浮甌」。敦煌三〇二窟壁畫中隋代樂伎一隻手托一個，沒有把。中原舊樂有「聲甌」。北京賣糖葫蘆及汽水的，現在還有用一隻手拿着兩個小銅碗——一上一下，敲打出有節奏的聲音。

第二十三圖　亞述的銅鐃

(一九)方響　中原舊有樂器，源於銅磬。用發音不同的長方鐵片十六枚，分兩排懸在架上敲打，形狀像編磬，日本稱爲方磬。參看第八圖。

(二〇)拍板　把發音響亮的木片或鐵片排在一起，一頭用皮條穿聯起來，兩手拿着拍打，作爲節奏。唐初的拍板比較小，後來漸漸地加大了，壁畫上有些畫得像手風琴。

（二一）角　也稱胡角。最初是沙漠地帶游牧民族用的，用羊角或牛角製造，聲音大而長，能通遠方。銅製的叫銅角。唐代樂隊裏不常用，因爲跟別的樂器不調和。山東中部的農村裏稱吹的羊角爲「鎮籟」。

（二二）法螺　也稱「貝」、「梵貝」或「蠡」，佛教稱爲法螺。源出於南方沿海一帶的民族。有用玉仿製的，叫做「玉蠡」①。

第八及第九圖有一種樂器，像銅盤子，不知道叫什麼。佛教樂器中有「銅鈸」，可能跟這個東西有關係；也許是現在京劇樂隊用的「鐃子」的前身。

壁畫上沒有發現用弓子拉的樂器。

（四）

關於樂工和舞工的服飾，唐代的「朝廷」也有規定，現在列表如下②：

部伎	樂工	舞工
燕樂	工人緋綾袍，絲布袴。	舞二十人分爲四部：（一）景雲樂，舞八人，花錦袍，五色綾袴，雲冠，烏皮靴。（二）慶善樂，舞四人，紫綾袍，大袖絲布袴，假髻。（三）破陣樂，舞四人，緋綾袍，錦衿褾，緋綾袴。（四）承天樂，舞四人，紫袍，進德冠並銅帶。

①第三節參考書　通典卷一四四。新唐書禮樂志。段安節樂府雜錄。文獻通考卷一三四——九。舊唐書音樂志。南卓羯鼓錄。陳暘樂書卷一二五——三四。

②根據舊唐書音樂志，參酌新唐書禮樂志。

清商	工人平巾幘，緋袴褶。	舞四人，碧輕紗衣裙襦，大袖，畫雲鳳之狀，漆鬟髻，飾以金銅雜花，狀如雀釵，錦履。舞容閑婉，曲有姿態。
西涼	工人平巾幘，緋褶。	白舞一人，方舞四人。白舞今闕。方舞四人，假髻，玉支釵，紫絲布褶，白大口袴，五綵接袖，烏皮靴。
高麗	工人紫羅帽，飾以鳥羽，黃大袖，紫羅帶，大口袴，赤皮靴，五色縚繩。	舞者四人，椎髻於後，以絳抹額，飾以金鐺，二人黃裙襦，赤黃袴，極長其袖，烏皮靴，雙雙並立而舞。
天竺	工人皂絲布頭巾，白練襦，紫綾袴，緋帔袈裟。	舞二人，辮髮，朝霞袈裟，引纏，碧麻鞋。
龜茲	工人皂絲布頭巾，緋絲布袴。	舞四人，紅抹額，緋襖，白袴帑，烏皮靴。
安國	工人皂絲布頭巾，錦標領，紫袖袴。	舞二人，紫襖，白袴帑，赤皮靴。
疏勒	工人皂絲布頭巾，白絲布袴，錦襟褾。	舞二人，白襖錦袖，赤皮鞋，赤皮帶。
康國	工人皂絲布頭巾，緋絲布袍，錦領。	舞二人，緋襖，錦領袖，綠綾褌袴，赤皮靴，白袴帑。舞急轉如風，俗謂之胡旋。
高昌	工人布巾，袷袍，錦襟，金銅帶，畫袴。	舞二人，白襖錦袖，赤皮靴，赤皮帶，紅抹額。

這是『朝廷』有集會時樂工舞工的服飾，一般表演未必都是這樣。壁畫裏大部分是供奉神的樂舞，宗教意味比較濃厚，跟社會上普通樂隊的服飾可能有些差別。

有些規模特別宏大的舞蹈，如『霓裳羽衣』舞者可以多到三百人，這也只有『朝廷』可以舉辦；普通的舞蹈就是一個人或兩個人。

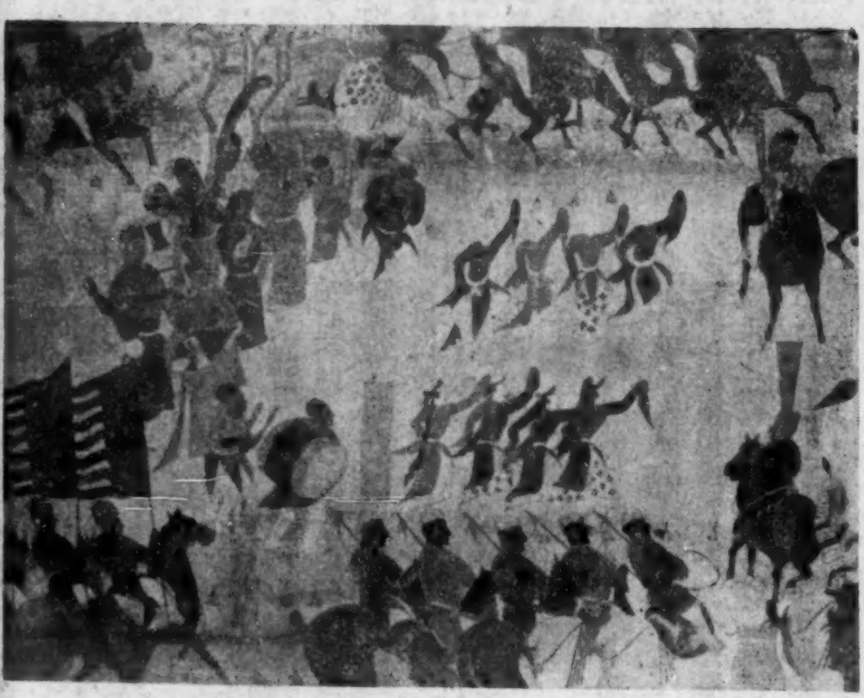
唐代的舞蹈有『健舞』『軟舞』的區別：　姿勢雄健的叫健舞，姿勢柔軟的叫軟舞。壁畫裏出現的都是舞的一個『鏡頭』，而沒有連續的動作，所以不容易分辨出是那一個舞來。

在街道上的樂舞，我們可以看『河西節度使檢校張議潮出行圖』，儀仗很盛。樂工衣服的顏色不一律，舞工的也不一律。袖筒長大，袖口斜裁。褲子都是白的，都穿着靴子。這一部樂是西涼伎。西涼部舞工用的所謂『假髻』，就男性舞工說，也許是指的頭上纏的錦帶。

唐岑參『田使君美人舞如蓮花北鋋歌』說：『高堂滿地紅氍毹，試舞一曲天下無。』李端胡騰兒詩說：『揚眉動目踏花氈，紅汗交流珠帽偏。』人在地氈上跳舞，這和壁畫上相同。

在房子裏跳舞的女舞者，上身裸露着一部分，有的把錦帶斜披在肩上，有的穿着寬領舞衫。唐代詩文中所說的『酥胸』、『雪胸』，都是描寫舞者引人注目的胸部。薛能柘枝詞形容舞到最緊張時，『羅袖半脫肩』，這說明領口必然很大。袖筒有的很長大，袖口斜裁；有的很窄。帽子上綴滿了珠翠，有的還釘上鈴鐺。手腕上都帶着鐲子。有的人每隻手帶兩個鐲子，參看第十圖，舞起來自然會發出聲響，清脆而有節奏。壁畫裏許多舞者手腕上似乎帶着鈴鐺，參看第二十五圖。張祜觀杭州柘枝詩說：『旁收拍拍金鈴擺，却踏聲聲錦袎摧。』也許是說的手腕上的鈴鐺。新疆維族跳舞現在還有帶鈴鐺的，參看第二十四圖。壁畫上跳舞者多拿着錦帶或其他樂器。舞錦帶（彩綢）現在仍然是中國戲劇中的精彩節目。

第二十三圖　敦煌196窟



張議潮出行圖　　　（晚唐）

		大鼓	
箜篌	拍板		舞舞舞舞
笙	橫笛		
雞婁鼓	豎笛		
腰鼓	琵琶		舞舞舞舞
		大鼓	

第二十四圖　跳舞者

新　疆　維　族

唐代舞蹈以腰部以上爲重心，兩隻胳膊動得花樣較多，腿部的活動比較少。唐白居易霓裳羽衣歌說：「風袖低昂如有情」、「翔鸞舞了却收翅」，張祜舞詩說：「裊裊腰疑折，褰褰袖欲飛。」都着重上部的描寫。新疆維族的舞蹈有這些象徵。通典樂典「拍板」條的註文說：「龜茲伎人彈指爲歌舞之節，亦抃之意也。」參看第二十五圖。新疆維族的跳舞者自己常常用大拇指和中指食指打着清脆的拍子。

（五）

在敦煌石窟裏保藏的許多有價值的寫本，都被帝國主義派來「探險」的「學者」們搶走了。其中有舞譜和曲譜。

唐代的樂曲，我們在上面說過，是西域情調和中原情調融會統一的聲音。長的叫『大曲』，短的叫『雜曲子』。最初因爲沒有適當的歌詞，樂人就選擇五言或七言詩配在樂曲裏唱；詩人爲樂曲而作的歌詞自然也都是五七言詩。後來逐漸地發見了拿整齊的詩配合結構參差的樂曲，畢竟難免扞格，才試驗着依照樂曲的節拍而塡製長短句的曲詞，這就是唐宋詞的開端。大曲蛻變爲南宋及金元的雜劇，雜劇又導引了後來中國戲劇的產生。

第二十五圖『敦煌217窟

（盛唐）

唐宋大曲，每曲普通分爲十二段（遍——樂章）：（1）散序、（2）靸、（3）排遍、（4）攧、（5）正攧、（6）入破、（7）虛催、（8）袞遍、（9）實催、（10）袞遍、（11）歇拍、（12）殺袞。大曲都是舞曲，這些名目跟舞法是分不開的。歐洲在十四世紀時出現了一種『連

曲』，也稱『套曲』（suite），包含（1）前奏曲、（2）綴舞曲『薩拉班特』、（3）快舞曲『亞蘭曼特』、（4）四分之三拍慢曲『梅奴愛』、（5）極快曲『楊浪特』五部分，先慢後急，各部分也可以獨立。其性質跟唐宋大曲相類似，與大曲必有淵源關係。

唐代的文化爲什麼能放出這樣的異彩？就產生文化的時代背景說，社會有長明的安定，經濟情況比較良好；而疆域擴大，國內外貿易發達，交通頻繁，又刺激了科學和藝術的發展。它批判地接受了南朝及北朝的文化遺產；並且不歧視其他民族，不斷地吸收中國境內少數民族及國外各民族的文化。眼光投射得遠，容量表現得大。唐代的中國人民以世界規模豐富了自己的社會內容。在當時人民生活中，新的音樂和舞蹈曾鼓動了無限的喜悅。關於樂舞的發展，坐享其成的統治階級曾經起過一些組織作用，但成功則完全由於廣大的——職業的和非職業的樂人及舞蹈者的努力。

燦爛的祖國的文明，是中國人民在那樣艱苦的歷史條下創造的。我們要保衛祖國文明，發揚祖國文明，在毛主席旗幟下面，我們選擇歷史遺產中的適用部分，創造新中國的無產階級藝術，在今天幸福的人民生活中再增加更多的喜悅。

最後，我要在這裏謝謝向達教授，常書鴻所長和閻文儒先生，他們提示我許多寶貴意見，供給我許多寶貴資料。還要謝謝爲本文攝影繪圖的佟志樹先生和趙思訓先生。

一九五一年四月二日於北京大學

莫高窟的石窟構造及其塑像

閻文儒

（一）引言

敦煌是中國古代西北邊境上的門戶，東西交通的樞紐。凡是從西域來到中國，第一站就是敦煌，無論任何一種文化，從中國輸出西方，或者是由西方輸入中國，必定要經過敦煌這個地方。在海運未通以前，它的地位，是再重要沒有的了。所以佛教東流，中國境內，首先接觸的是敦煌。現在敦煌城東南三危山下的莫高窟，就是佛教入中國最初鑿窟的遺跡。

固然現在新疆天山南北路，像喀什噶爾、庫車、吐魯番、于闐、磨朗等地，都有石窟造像的遺跡；但是這些地方，中世紀以前，畢竟不是中國直接的領土，在佛教藝術上，僅是承受了印度健陀羅的作風，並沒有好好的融化一下，等到傳入敦煌後，和偉大的中國藝術結合起來，在造像和繪畫，以及窟洞構造方面，都起了混合的作用，單成一種格式。於是東流到河西張掖的馬蹄寺，天水的麥積崖，內地大同的雲岡，洛陽的伊闕，太原的天龍山，武安磁縣的南北響堂山，鞏縣的石窟寺，以及山東的濟南、青州，甘肅的涇川，陝西的邠州，四川的廣元、大足、嘉定等地。雖然當時統治者以及官僚地主們，剝削了多少勞動人民的勞動力，來造這些石窟和佛像；但是在美術作品上，是起了巨大的變化，造成光輝燦爛的佛教藝術，直到今天我們也不能否認，不是先民的偉大成績，所以中國美術史，中古的一段，佛教美術，是佔重要部分的。

敦煌莫高窟的佛教遺跡，是全中國佛教鑿窟最多的一處，南北長一公里餘。據敦煌文物研究所編

號，共有窟四百六十九個。從前秦建元二年（西元三六六）開始鑿窟，到元時止，共有一千年的時間。這樣的石窟羣，不但中國沒有一個佛教區能和它比，就是全世界信仰佛教的地區，也不能和它比的。所以這樣偉大的佛教美術作品，是值得研究的。

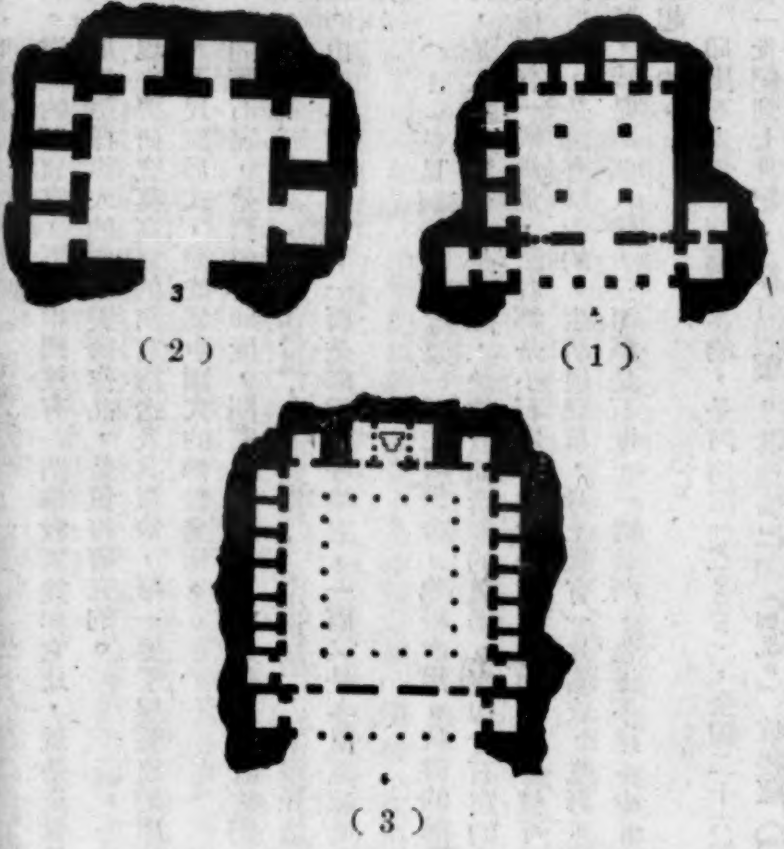
現在要研究莫高窟的洞窟構造及其塑像，第一要了解鑿窟的淵源，更要了解流傳到中國後，是怎樣滲入了民族形式，變成為中國式的佛教美術。

開鑿石窟，是淵源於印度，開鑿的原因，可能是那些佛教徒們，要想修道，就得學釋迦牟尼的苦行，釋迦未冠出家，壯年成道，中間是經過多少折磨，才得覺悟。如果想求得正果，必須離人世較遠的山中，作成石窟，一面是修行的好地方，一面又是冬溫夏涼的好住處；至於印度的石窟，可分兩種：

（1）毘訶羅（Vihara），也叫精舍，也叫僧房。狹義的解釋，是單獨的「僧房」。廣義的解釋，是大衆的精舍，是寺院，是佛教徒講習的道場。在印度石窟的精舍；多是一個大洞，正方形的，最後面有一個佛堂，左右都是小石室，也就是七八尺的見方，僅可以容一個人，或是兩個人。因為印度僧人，是沒有財產的，生活很簡單，身上僅有一片布衣，吃野果，向人家乞食。小石室中或是一個人睡，或是兩個人睡，三面都是石壁，一面是門，也透不進多少光，後來「方丈」的名詞，是應當從這起源的。

印度石窟精舍開鑿最多的，是阿旃陀（Ajanta），全體二十六個窟中，就有二十二個是毘訶羅，從一世紀到七世紀，都有開鑿。其他像巴加（Baja）彼得薩（Bedsa）那西克（Nassik）伊羅拉（Ellora）等石窟，也都有很大的精舍。構造的形式，完全是中間一個大石室，周圍配上多少個小石室，大石室有的是圓形的，有的是方形的。小石室的前面，鑿成波斯式，或是印度式的柱。晚期的又鑿

有佛像（阿旃陀第二號窟的佛像，是第六世紀末期鑿成的），至於阿旃陀精舍，也有極精美的壁畫。（第一圖）



第一圖：印度的毘訶羅平面圖

1.阿旃陀11號窟　2.阿旃陀13號窟　3.阿旃陀16號窟

（２）是制底（C-aitya）也叫支提，原意是「塔廟」，或是「舍利殿」。構造的形式，和精舍有些不同，現在遺存的也沒有精舍那樣多。制底窟的後面，鑿成半圓形，並有一小塔（Dagaba），塔的左右，都鑿有八角形的石柱。塔式是覆鉢形的，前面是方形的，或是長方形的禮堂。制底最早可能是濫觴於王舍城附近第一次結集的天然石窟，後來就作起了有紀念性的禮拜殿。在

印度最早的制底石窟，是伽耶（Gaya）的北巴拉巴爾（Barabar）的蘇答馬（Sudama）石窟，（第二

蘇答馬（Sudama）制底圖

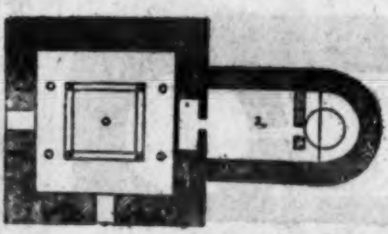
第二圖

圖）有阿育三十二年（公元前二百五十年）的銘文，雖然不能看到完整的構造形式；但是在時間上，應當是印度制底堂最早的了。

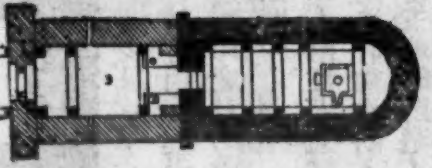
至於比較完整的制底堂，「巴加」是公元前二世紀建造的，「彼得薩」是公元前二百年到百五十年建造的；「那西克」是公元前百二十九年建造的；「阿旃陀」第九號第十號窟是公元前一世紀建造的；「加爾拉」（Karla）是公元前七十八年建造的；「阿旃陀」第十九號第二十六號窟是第五第七世紀建造的；「伊羅拉」「毘首羯磨」（Visvakarma）制底，也是七世紀建造的。這些制底，都有精美複雜的雕刻，五世紀以後的禮拜堂，因爲受了健陀羅雕造佛像的影響，在舍利塔上，或是堂內有佛龕及釋迦涅槃像的刻成。至於毘首羯磨制底，後面的舍利塔，也有三個佛像，完全成爲了佛堂的形式。

其次爲最近發見的制底遺址，有桑志 Sanchi，那爾楂個（Nal-drug）地方的「泰爾」（Ter），刻思提那（Kistna）地方的齊楂爾拉（Chezarla）三處。雖然後世轉用爲印度教的神祠；但是在構造樣式上，是佛教制底的最初形式。也都是佛教禮拜殿的遺跡。（第三圖）

以上兩種石窟的構造，都是佛教僧徒爲紀念釋迦，爲學釋迦苦行而變成的。不過初期的佛教建築物，是沒有佛像的。制底堂的舍利塔，當然是佛的紀念物。其他最早的雕刻物，如「桑志」大塔四面石門及玉垣的雕刻，巴拉胡提（Bharhut）大塔石門及玉垣的雕刻。佛陀伽耶大塔周圍玉垣的一部，



泰耳(Ter)制底圖



齊楂爾拉(Chezarla)制底圖

第三圖

完全是從公元前一世紀到二世紀的佛教建築物。雕刻的題材，是佛傳故事、象、菩提樹、鐵鉢、佛足、塔、法輪、佛座等等。象是代表佛降生，菩提樹代表佛成道，鉄鉢代表佛巡錫，佛足是代表立的姿勢，塔是代表涅槃，法輪是代表說法。只有佛像是不雕刻出來的，不雕刻佛像，是最尊重佛，不能把他的像，隨便摹造出來。這種思想，在佛經裏說過：『如來身者，爲是大身，此立不可思議；所以然者，如來身者，不可造作，非諸天所及……如來身者，不可摸則，不可言長言短，音聲亦不可法則』（註一）。從這段記載裏，更可知道，佛像是不可隨意雕造的。所以初期鑿窟是不造佛像。

等到公元前後，佛教盛行於西北印度的健馱羅國，於是產生了優美的佛教藝術作品，尤其是佛像的製作。當時是受了希臘藝術的影響。因爲公元前二世紀，健馱羅一帶，通行一種貨幣，表面是希臘王像及希臘字，裏面是西北印度通行的一種驢唇文字。到貴霜王朝閻膏珍王鑄金幣，和希臘貨幣彷彿，以後迦膩色迦王的貨幣，至有希臘印度波斯的神像。迦膩色迦王是佛教的信仰者，其他神像，既可鑄出，當然佛像也可以作出了。

在北印度，最早的造像，見於中國高僧遊記的，是陀歷國（Darada），唐時屬烏仗那（Udyana）。據法顯傳上說：「葱嶺山，多夏有雪，……度嶺已到上天竺，始入其境，有一小國名陀歷。亦有衆僧，

皆小乘學，其國昔有羅漢，以神足力將一巧匠，上兜率天，觀彌勒菩薩，長短色貌，還下刻木作像，前後三上觀；然後乃成像，長丈八，足趺八尺，齋日常有光明，諸國王競興供養，今故現在於此。……顯云：訪問彼土人，皆云古老相傳，自立彌勒菩薩像後，便有天竺沙門，齎經律過此河者。像立在佛泥洹後，三百許年，計於周氏平王時，由茲而言，大敎宣流，始自此像。』

玄奘西域記譯爲達麗羅川卷三烏仗那國上說：『曹揭釐城東北，踰山越谷，逆上信度河，……行千餘里，至達麗羅川，卽烏仗那國舊都也。多出黃金及鬱金香。達麗羅川中大伽藍側，有刻木慈氏菩薩像，金色晃煜，靈鑒潛通，高百餘尺，末田底迦阿羅漢之所造也。……自有此像，法流東派。』（釋迦方志所記與此相同）

因爲印度公元前二七二——二二六年，阿育王在位的時候，曾派好多傳敎師到各地方去傳敎，末田底迦就是到這傳佛法的人。這個地方在大月氏佔領以前，是希臘亞力山大王建起來的大夏(Bactoria)國，等到公元五十年以後，一百五十年以前，大月氏貴霜王朝迦膩色迦王最盛的時候，他曾大弘佛法，到處建造伽藍，所以巴米羊有磨崖大佛的雕成。可是在迦膩色迦王以前，佛涅槃三百年以後（公元前一百七八十年），健馱羅已經正式接受了希臘雕像的影響，而作成佛像，佛法也由此東傳西域各國，當然都受了佛敎的影響。等到後漢明帝，公元一世紀以後，就有摩騰法蘭到中國了。

在貴霜王朝全盛的時候，迦膩色迦王曾在梵衍那國（現在的巴米羊），鑿最大的佛像。玄奘大唐西域記卷一梵衍那條上說：『王城東北山阿，有立佛石像，高百四五十尺，金光晃耀，寶飾煥爛，東有伽藍，此國先王之所建也。伽藍東有鍮石釋迦佛立像，高百餘尺，分身別鑄，總合成立。』

一九三三年法國哈金(J. Hackin)垢達必(A. Go-darb)二人，兩次到巴米羊調查（註二），據他們實地測量：大石佛是在沙岩質的斷崖上鑿成的，西面的高五十三公尺，東面的高三十五公尺，和玄

奘眼看的尺度，並沒有多大的出入。這樣大的造像，一面是受了希臘藝術的影響，一面當然也是受了印度初期鑿窟的影響，所以混合起來，成爲健馱羅的藝術，雖然北印度和興都庫什山南北地方，沒有像印度各地石窟『毘訶羅』『制底』的形式，可能是調查的工夫不够，以致沒有發現，但是一過葱嶺，到西域各國——現在的新疆省——天山南北路，都有大石窟羣的建造。像天山西段喀什噶爾的石窟，南路磨朗的石窟，北路拜城、庫車，以至焉耆等地石窟。這些石窟固然和印度的『毘訶羅』『制底』的形式，不完全相同；可是像磨朗廢窟寺的『依歐尼亞』式石柱，是近於『制底』窟內石柱的形式。赫色勒千佛洞的方形洞窟，是近於『毘訶羅』的形式，所以西域各石窟寺的形式，是應當以印度石窟作粉本，然後加上了民族形式，和地方形式。

由西域各國，再東流到敦煌，就是到了中國的境界，雖然敦煌是沙漠中的一個小綠洲，西距西域，東去肅涼，都隔着沙磧；可是在地位上，是中西交通的樞紐，華戎相交的都會，能得到風氣之先，在文化上是不落後的。佛教鑿窟造像的藝術，傳到敦煌，開始就選擇在莫高窟鑿洞，今天的洞窟，固然有四百六十九個，究竟那一個是最初沙門樂僔開鑿的，是沒法知道了。要是從造像的樣子，和內地石窟造像來比較，最早的，可能在北魏中期；雖然有的洞子，還要在這以前。

佛教美術，傳到內地，今天還保存最多的地方，莫過於大同雲岡，洛陽伊闕。雲岡初期的洞窟造像，除掉接受了西方的形式，同時又加入了中國北方民族勁健的作風，當然還要有大河流域漢人刻像所遺下的風味。另外仍有小部分的洞窟，是沿襲着西方傳來受中亞影響的作法。中期的造像，就是魏太和以後(公元後四七七)，這個時期，因爲佛教藝術到中國的時間已久，就深厚的滲入了中國的民族形式，最簡單的例子，如佛像的外衣，都改用了中國人當時流行着的雙領上衣。不像健馱羅式學印度人偏袒右臂的樣子。鑿窟的形式，也不拘於『毘訶羅』及『制底』的樣子，而作成爲中國式的房屋形

狀。

在莫高窟中，最初期樂傳造的窟洞，我們不能指出是那幾個，不過在全體幾十個魏洞中間，能看到的，多是加入了中國民族形式的作品，（什麼樣的是加入了民族形式，在下段再討論。）這些作品，一定不是短期間可以改成的，當然是接受了「印」「健」的粉本，經過一個階段，才能加入中國舊有的作風，在雲岡、伊闕等處，是可以看出來的，那末莫高窟的鑿窟造像，也不能越乎這種規律，漸漸的加入了中國的形式。這樣的變化，在莫高窟今天能看到北魏中後期的作品，它的粉本，也可能是從敦煌傳到內地，經過一個階段的改變，再把改變後的粉本，傳到敦煌，所以在造像方面，是可以和內地各石窟作比較研究的。

「註一」見增一阿含經。

「註二」一九三三年法國人 J. Hackin, A. Go-darb 等，曾兩度到巴米羊作實地調查。研究報告有 Les Antiquitès Boudhiques de Bamiyan (1933) 及 Nauvelles Recherches Archeologiques a Bamiyan (1933)。

（二）北朝（公元四七七——五八一）的石窟構造及其塑像

莫高窟四百六十九個洞，初期開鑿的，也能有十分之一。可是究竟那幾個洞是樂傳和尙開的，倒是沒法去找，今天所能看到的，要和雲岡石窟的作風來比較，最早的應當是從北朝中期到北朝晚期（太和元年到大象二年）（註一），這一百零四年的中間，無論鑿窟的形式，或是塑像壁畫的作風，都是一樣的。在雲岡石窟，最早的是曇曜五窟，就是現在西區從第十六洞到二十洞。這五個洞的形式，除掉二十窟前面是毀壞了，其餘的四個，完全是穹廬式的圓頂，洞門前上面鑿成明窗，洞內鑿成

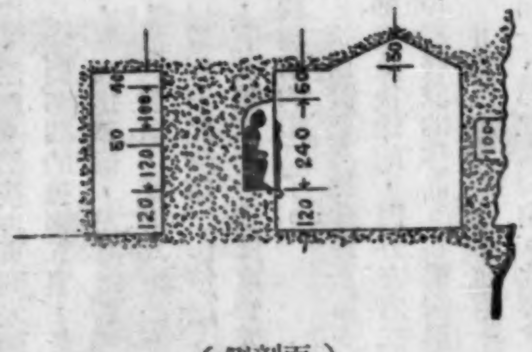
一個大的佛像，雖然壁上也有小的佛龕，那都是後來開鑿的；而當時開窟的人，一定是統治階級的皇帝，或是皇帝的家族們。這是初期雲岡造像一般的現象，和梵衍那大佛的鑿成，是一樣的原因。將近一百年的演變，鑿窟的氣風，普遍了一般的官僚地主們，甚至一個平民，也因爲信仰佛教，不惜一切耗費，來造佛像。因此鑿窟的形式，也由一個穹廬式的，而轉成小方形的了。或是效法印度「制底」式的樣子，中心造出一個塔柱，或是一個方柱，四面鑿成了佛像。敦煌北朝的石窟，在形式上，幾乎沒有一個像雲岡初期的鑿窟，卻都是和中期的相同。同時在佛像的作風上，也是和中期相同的。因此我覺得當時鑿窟造像，可能是由敦煌傳到內地，等到內地融合了民族形式後，又把這藝術品的粉本傳到邊疆各地，所以遼東輯安縣通溝高勾麗王陵內的壁畫，有些作風和敦煌北魏的畫相同。這並不是東方壁畫的作風，西傳敦煌。而是莫高窟壁畫的作風，傳入中原，融合後，又散播到各地。

（1）石窟構造的形式

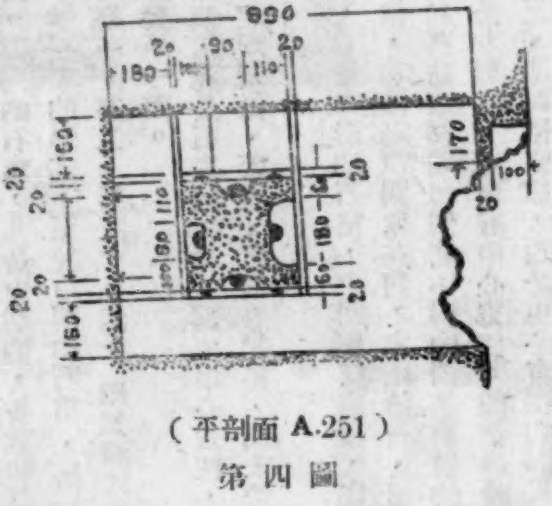
石窟構造的形式，全國各地方，如果是一個時期，除掉少許特殊的地方形式化外，幾乎大部都要相同的。莫高窟初期的石窟，日本人小野玄妙根據法人伯希和的調查，說$\frac{A259}{P111}$，$\frac{A288}{P120}$，$\frac{A285}{P120N}$，$\frac{A290}{P121}$，等窟（A符號是代表敦煌文物研究所，P符號是代表伯希和，以下仿此）是莫高窟最早的洞，甚至推測A290窟，是法良營造，A259是建平公及東陽王造的（註二）。這種說法，固然在一段時間上，相差不多少，但是按文字記載上，則相差很遠。如果和內地北朝造窟來比較，倒是可以得到一個相當的時期。今以造窟的形式來說：莫高窟初期的佛洞，不外兩種：

（a）是印度「制底」的形式，在懸崖上鑿一個窟，不像印度「制底」的馬蹄形，到像「毘訶羅」的正方形。窟的中心稍後一點，鑿成方柱，上連窟頂，方柱附近是平的，或者畫成和阿旃陀石窟窟頂或雲岡第七、第九、第十等窟頂平碁藻井的樣子。方柱的四面，每面都鑿個大龕，龕內塑成佛像。

或是一面上下鑿成兩個龕。方柱的前面，造成人字形起脊式的石屋，從脊上到簷下，鑿成一根一根凸起的石椽，像$\frac{A251}{P103}$號洞的石椽，就有十三根。脊的兩端，又用木作成栱，是十足代表木建築的椽子。中心方柱當然是印度「制底」中心舍利塔的變形，至於起脊式人字形的石屋，是接近了中國的固有形式，混合而成的一種樣子。（圖版一①）



（側剖面）



（平剖面 A.251）

第四圖

（b）是印度毘訶羅形式的方形石窟。這樣佛窟，並不是像印度毘訶羅窟，內裏住和尚，而是沒有左右小窟，後面只有佛龕，塑成佛像，左右兩壁，鑿成很規則，或是一排，或上下兩排的小佛龕，內裏也塑成了佛像。窟頂有的鑿成起脊式人字形的，有的鑿成中心藻井，成爲覆斗形的。$\frac{A285}{P120N}$號窟，就是後一種形，後面三佛龕左右各四佛龕，正中有一土台，傳說從前上面建了一個土塔，如果眞是個塔，又有「制底」的形式了。

這兩種形式，淵源是由於印度，東傳到西域南北路，也有這樣式的石窟。庫車赫色勒千佛洞第二十五號窟，已經崩潰的天井，就是北魏式的平棊藻井（註三）。從敦煌東傳，經過張掖、武威，到麥積崖、涇縣；然後再東到大同雲岡。雲岡的石窟，凡是中期的，多數和莫高窟初期的石窟構造相同。雲岡初期的曇曜五窟，是巴米羊石窟的形式，至於中期的石窟，像第六第十一洞，就是中心方柱，四面造佛像，左右壁鑿佛龕。第一、第二、第三十九洞，雖然洞式和上二洞相同，但中心是塔柱，通到窟頂，或者比中心方柱更要早一點。

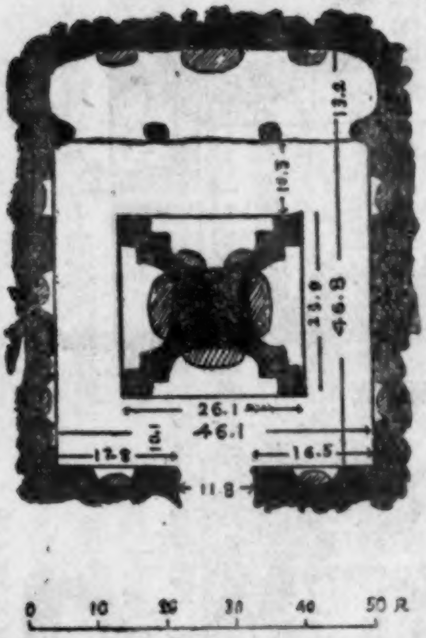
鞏縣石窟寺第二、第三、第五窟，也是石窟的中間，鑿成中心方柱，四面造佛像。據造像銘的記載，有北魏末期普泰及東魏天平，北齊天保、天統、河清等紀年，那末鞏縣石窟寺這三個窟，自然是北魏晚期的作品了。

遼西義縣萬佛堂西區第一號窟，也是方形的石窟，中間鑿成方柱，每面有上下二層的龕，下層龕的佛像是後造的，門外左右二仁王像，和洛陽伊闕蓮花洞，鞏縣第一、第五二洞的仁王像相同。是北魏中期後段的作品。在鑿洞形式上和莫高窟初期『制底』形的洞是相同的（第五圖）。

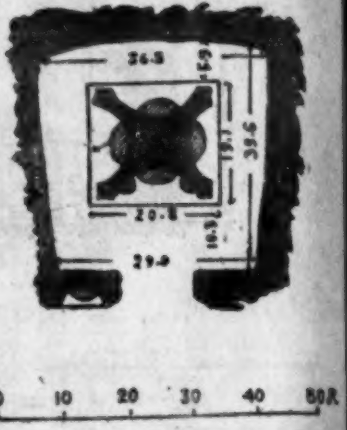
甘肅涇縣石窟寺，也有一窟，是方形的，正中有中心方柱。開造的時間約和萬佛堂同時。南響堂山第一、第二兩個窟。北響堂山第三、第四兩個窟，也是中心方柱的形式，不過時代上晚一點，是北齊時開造的。

敦煌初期的石窟，以構造的形式，和內地各石窟作比較，約在北魏中期以後。唐李懷讓碑上說：符秦樂傳開窟，法良繼造，那是不會錯的。不過莫高窟的佛洞，一個窟中，常常後代幾次的改建，不過早期的題記，沒法找到的。小野玄妙推測 A.290/P121 窟是法良開鑿的，實在這窟北壁壁畫下的發願文，還可隱約看到『時正光囗年』的文字，正光是北魏孝明帝的紀年（公元後五二〇——五二四），也是

雲岡石窟平面圖



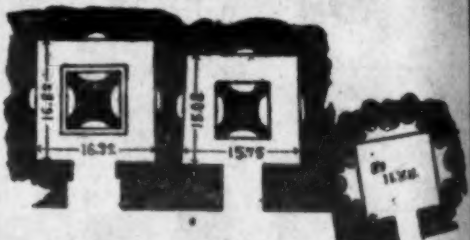
第六窟



第十一窟

鞏　縣

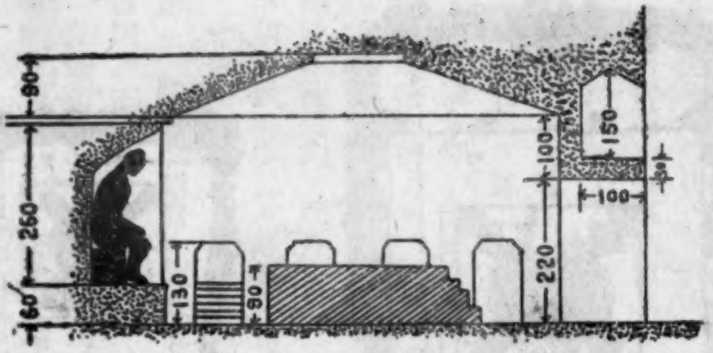
石窟寺（淨土寺）平面圖



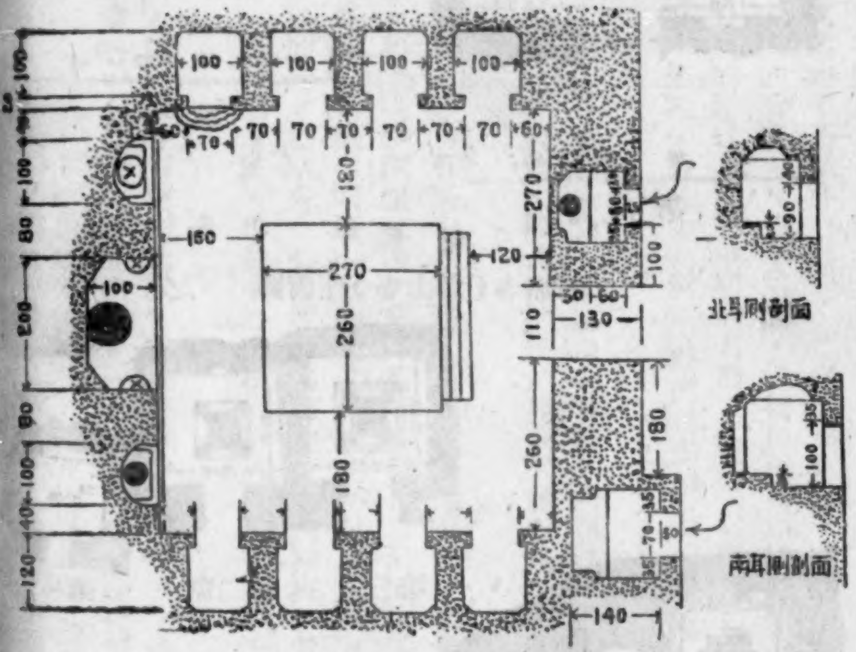
第三窟　第二窟　第一窟

萬佛堂西區第一窟

第五圖　（1）



側剖面



平剖面

A.285

第五圖（2）

中期以後，碑上僅說法良從東到敦煌，樂傳開窟，並沒有說在什麼時候，我們不能推斷這就是法良開的。不過在莫高窟題記，有年代的，當以這窟爲最早。這些窟中，又沒法比較出有北魏初期鑿成的洞，所以在構造上來說，只有就現在所有的，能作比較的，說它是北魏中期的作品，如果再能發現證實了有初期的作品，那末對中國佛教美術上，當然是一個大的貢獻了。

（2）塑像

莫高窟裏的造像，和中國內地石窟最大的不同點，無論是在雲岡，或是其他地方的石窟寺，石窟裏的像，都是用山上的石頭鑿成的。或者是摩崖刻像。獨有莫高窟的地層，是玉門系的礫岩，完全是鵝卵石的形狀，壓在一起，鑿一個洞還可以，要是用它造像，就不可能了；所以莫高窟裏的像，完全是泥塑的。今天全國各地，除吳縣角直鎭保聖寺有殘唐塑外，其餘的地方，實在不容易找到，要是北朝的塑像，就更難尋到了。莫高窟四百六十九個洞中，從北魏到隋、唐、宋、西夏、元、明、淸，前後一千四五百年的塑像，在這完全可以看到，不能說不是藝術史上的一個寶庫。

在上段我們已經說到，由造窟的形式來和內地作比較，可能是北魏中期的作品。塑像方面，是不是也可以作比較呢？是的，可以比較的，而且可以得很正確的一個時代觀念的。

在雲岡石窟造像，最早期佛像的上衣，是穿着袈裟，是半印度半中國人的裝束，雖然袒着右臂，外衣到是一個全幅的，還可看披到右臂的後面至於衣紋到是健馱羅式（版圖一②）。等到中期前段，就有兩種服裝，一種是和早期的相同。一種是完全用了中國的服裝，雙領下垂，雖有健馱羅式的衣紋，但是服裝樣式是中國形的（版圖二）。

敦煌莫高窟的北魏造像，也是脫不了這幾種作風。最早的窟洞，以造像壁畫各方推論，多數承認是$\frac{A275}{P118m}$號窟。這個窟的北壁崩下一些，留下殘缺佛龕的尖拱上，有浮雕的小佛像，這是莫高窟惟

一的浮雕。窟的後面塑了七個像，有的是笈多式的彌勒菩薩坐在獅子床上（圖版三）。很像雲岡第七窟後壁的彌勒菩薩，和伊闕古陽洞的叉脚彌勒菩薩。時代可能是中期前段的作品。$\frac{\text{A260}}{\text{P111a}}$號窟和$\frac{\text{A259}}{\text{P111}}$號窟的塑像，是標準北魏中期的塑像。如 A259 號窟後壁龕內的釋迦多寶像（版圖四），圓圓的臉，高高的髻，細長的眼睛，薄薄的嘴角，袒着右臂，外衣緊貼在右臂的後面。以作風來說，是健馱羅式的造像，接受了中國的民族形式；所以高髻也不作健馱羅式的水波狀髮，也不作笈多式的螺旋狀髮，雖然袒着右臂，外衣却不像印度裝，而是半中國式的形式。兩旁菩薩，上身袒裸，下身裙子的衣紋，是健馱羅式的，但是勁健拙劣，又有漢畫象石浮雕的手法。右邊三龕的釋迦像，一切作風和後面的相同，尤其和雲岡第九、第十、第十二三個窟外窟的刻像作風相同（圖版五①②）。A260 號窟，中心方柱下層的釋迦苦行像，也有健馱羅的作風，不過顏面服裝方面，到是融合了中國的形式（圖版六）。$\frac{\text{A254}}{\text{P105}}$號窟內的交脚彌勒像（圖版七），作風與以上二洞的塑像相同。背光項光畫的忍冬火焰形的紋，以及飛天等像，都和雲岡中期佛像的背光一樣。至尖拱佛龕的形式，也和雲岡伊闕等窟所造的相同。這些塑像的作風，和雲岡中期中亞系統的第九、第十、第十二等洞的作風一樣，應當是北魏中期初段最標準的造像型。

莫高窟初期塑像，時間晚一點的，也可以看得清楚，如$\frac{\text{A285}}{\text{P120N}}$號窟，$\frac{\text{A288}}{\text{P120}}$號窟，和$\frac{\text{A435}}{\text{P124}}$號窟裏的塑像，與時間早一點的，就有些不同的地方。A285 號窟是一個大型的洞，中間有個大土台，左右各四個龕，後面有三個龕，後面正中龕內的釋迦像，是倚座式的，上身向前俯一些，高肉髻，長圓的面龐，雙領下垂的外衣，胸前束帶。下身的外衣，緊裹在兩條腿上，衣紋却是標準的健馱羅式，可是臉形外衣束帶作結的樣式，是更多的接受了中國的民族形式。雲岡中期以後，直到洛陽伊闕北魏晚期的佛像，**都是這樣中國式的服裝（參考圖版二）。A288 號窟的佛像，也和 A285 號窟的佛像樣**

式相同。至於A285號窟，有西魏『大統四年』『大統五年』的題記，更可證明是北魏晚期的塑像了。

$\frac{A288}{P120}$號窟佛龕旁的菩薩，和A435號窟中心方柱旁的仁王像，也是北魏晚期的代表作（圖版八）。A288號窟的菩薩，上身穿着六朝到唐流行着的披巾，從後背兩肩向前下披，到胸下交叉於一環內，然後再斜捲到兩腕上去，下身也穿着中國式的裙。A435號窟的仁王像，也和菩薩像是相同的裝束。這樣的裝束，完全是中國的形式，是當時寫實的『時世粧』。雲岡、伊闕、天龍山、鞏縣、南北響堂山等石窟，凡是北魏晚期，從東西魏到北齊北周的造像，幾乎都是這形式的。這種作風，和畫風是相同的。張彥遠說顧愷之論畫的『面如恨剖，劊爲容儀，不盡生氣。』陸探微的『秀骨清像』等等。這都是形容瘦劊的樣子。在北朝中晚期的造像，和畫上所說的一樣。如果一看莫高窟西魏的菩薩像，就可以證明張彥遠所記的並不錯誤。所以我們祖國的偉大作品，不是無條件的接受外國傳播過來的文化，是吸收外國文化的長處，加入本國的優良傳統，融合成爲一種寫實的藝術作品。那末敦煌是全國的一部，這種融合的作用，一定是在中原發生出的，然後散到各地方，因此今天我們由藝術比較學上，可以知道全國各地古代藝術是怎樣發展生成的。

莫高窟早期塑像中，有一特殊的作品，就是『影塑』。幾乎每一洞中四壁，都要有些影塑的小千佛。這樣作品，到唐時的『善業泥』小佛像，元時小『泥制底』等，可能是一個系統傳下的。莫高窟的影塑，就是用一塊泥，放在佛像的模子裏，取出後一個個貼在壁上，和內地石窟鑿的千佛，應當是一樣的功用。固然莫高塑的千佛，多是畫出的，但是用泥影塑到墻壁上，當然也是一種作法，到唐時楊惠之的塑壁法，也許是從這演變出來的。

在北魏初期的造像，僅是佛像，或者是菩薩像，或者是法華經中『見寶塔品』的釋迦佛多寶佛

像。中期以後，佛的兩旁加上了兩個菩薩，這是大乘佛教的系統，等到以後，又加上了二個羅漢（就是阿難迦葉），這是小乘佛教的系統，從此可以看到佛教入中國後，漸漸的融合起來，並不把大乘小乘分的那末清，所以造像方面，也就混合爲一了。

『註一』北朝佛教造像約分三期：第一期從和平元年（公元四六〇）到太和元年（公元四七七）；第二期從太和元年到太和二十三年（公元四九九）；第三期從景明元年（公元五〇〇）到西魏亡（公元五五七），以至隋代開始（公元五八一）。見拙着『大同與雲岡』一文。（未刊稿）

『註二』見日人小野玄妙著『大乘佛教藝術史の研究』中『敦煌の藝術と佛教』章內。

『註三』見日人大谷光瑞等到西域探險報告『新西域記』內的吉川小一郎日記。

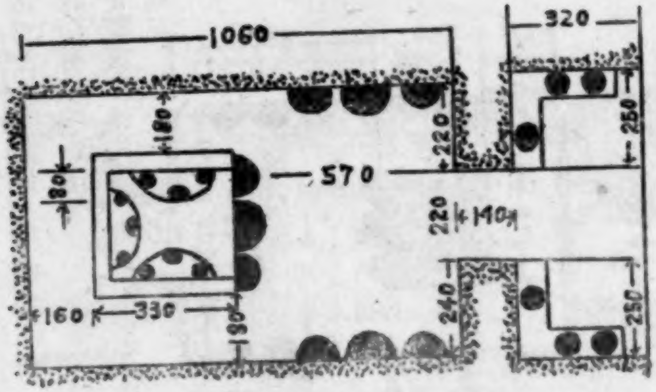
（三）隋代（公元五八九——六一七）的石窟構造及其塑像

隋代自文帝（楊堅）開皇九年（公元五八九）統一全中國後，一切制度，都有顯著的變化。表現在藝術上，也和南北朝有了不同。這就是因爲中國北方和南方，有個長時期的分立，又因爲北朝是那末多種的民族，互相混雜着。當然在各種文化上，也是不一致的。隋代統一以後，融合了南北各地的文化，在佛教美術上，雖然用西方的粉本，而表現出來的是進一步接近了自己的生活方式。

（1）石窟構造的形式

隋代洞窟的構造形式，在莫高窟的，一種是承襲着北朝中心方柱的樣式，柱內鑿四面龕，內裏塑像。方柱前窟頂是起脊式人字形的。如 A427/P.136、A292/P.123、A302/P.137a 等窟（第六圖）。人字形窟頂上的椽，不是北魏時代鑿成凸出椽形的樣式，而是用色畫成椽形的。尤其是第三〇二窟的中心柱，下面是方

側 剖 面



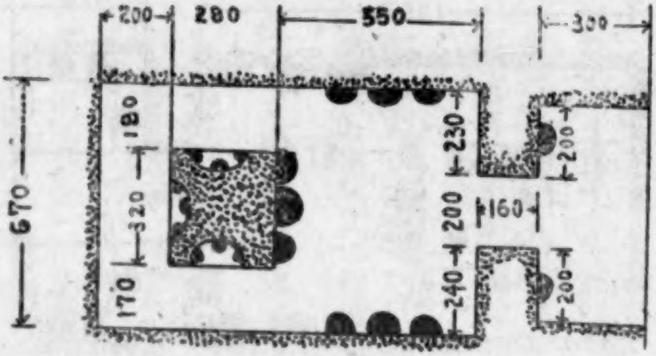
平 剖 面

A.427

第 六 圖 （1）

不是北魏時代鑿成凸出椽形的樣式，而是用色畫成椽形的。尤其是第三〇二窟的中心柱，下面是方

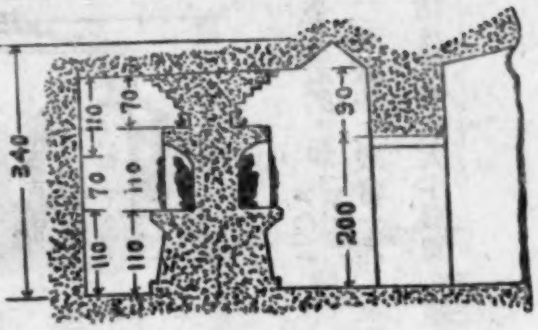
側 剖 面



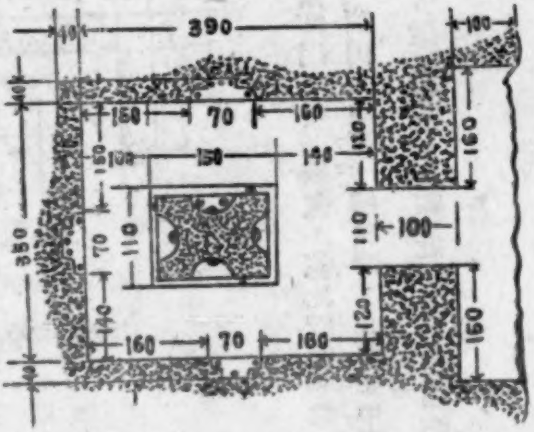
平 剖 面

A.292

第 六 圖 （2）



側剖面



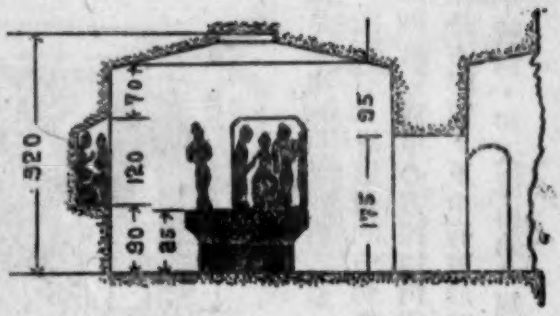
平剖面

A.302

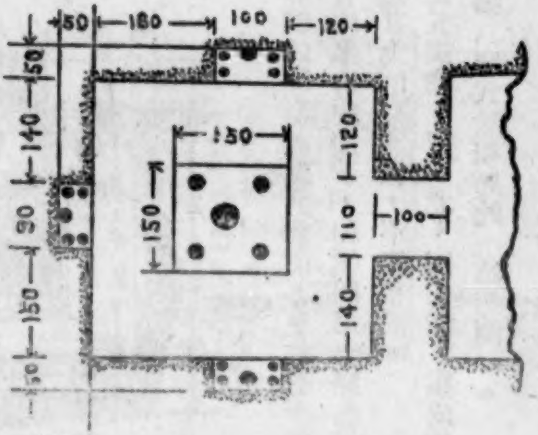
第六圖（3）

的，好像是基壇，中層四面各鑿一龕，龕上層鑿成鉢形，直到窟頂，左右有平棊藻井。鉢底部分，有交龍紋，上面有六層影塑的千佛像，可是沒有須彌山的樣子，和雲岡第十窟前洞門上的交龍紋，義縣萬佛堂西區第一窟中心方柱四角須彌山千葉蓮花上的交龍紋，不盡相同。

一種是方形窟，正中有方形基壇，上面塑五個像。南、北、西三壁，鑿成佛龕，也各有五個像。如$\frac{A305}{P137}$號窟，和天龍山第八窟，北響堂山第六窟大致相同的（第七圖）。

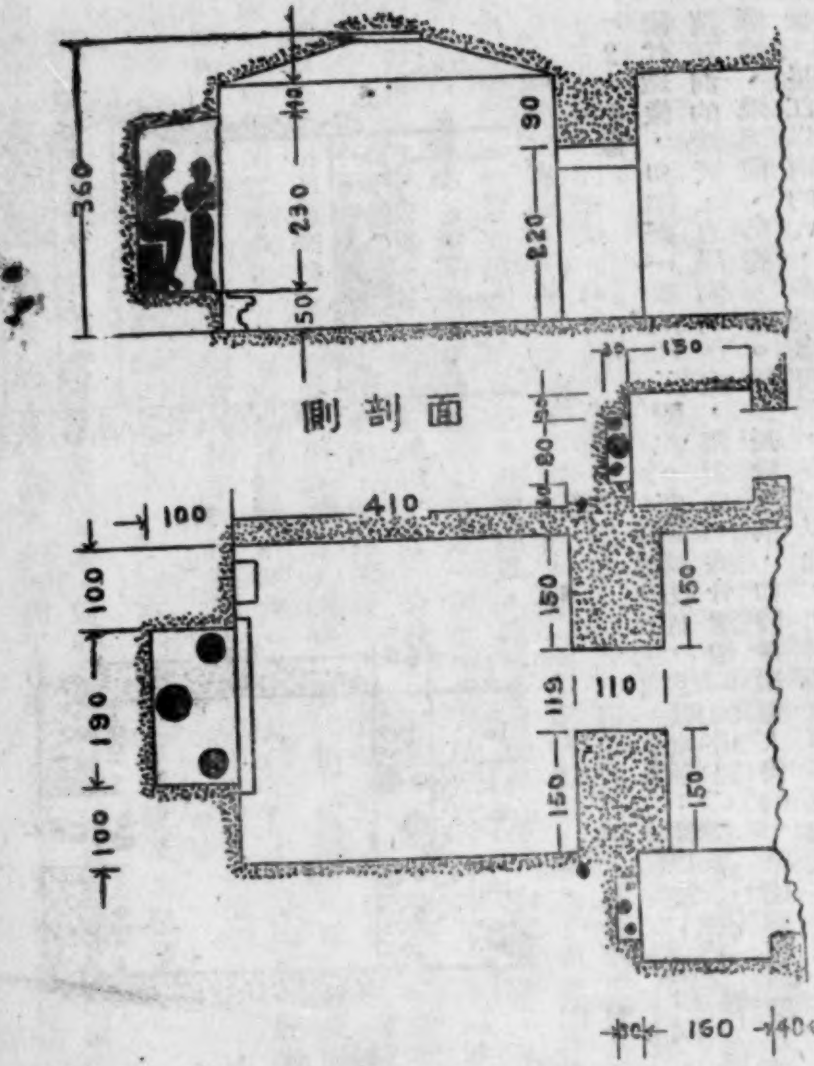


側剖面



平剖面
A.305
第七圖

一種是方形的，如$\frac{A.294}{P.126}$號窟。僅後面對着窟門鑿成一個龕，龕比較深一點，距窟底高一點，龕內塑成一佛二菩薩像，或者一佛二羅漢二菩薩像。窟頂正中有一個藻井，也有正中不鑿藻井，靠着窟門的裏面，造成起脊式人字形的。如$\frac{A.423}{P.136b}$號窟。這樣窟形，是接近了唐代造窟的樣子（第八圖）。



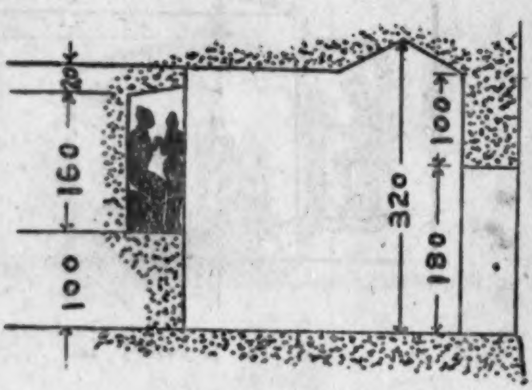
平剖面

A.294

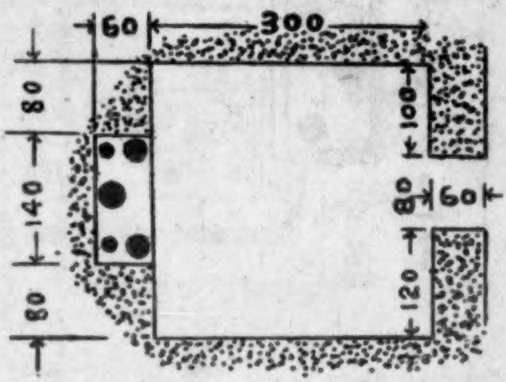
第八圖（1）

（2）塑像

隋代造像，和繪畫一樣的起了變化。在造像方面，自從北魏中期以後，像伊闕、賓陽魏洞的飛天，蓮花洞的飛天，古陽洞的造像，都走向『秀骨淸像』的道路。尤其是東西魏以後，所有造像中的菩薩像、飛天像、供養人像。都是長臉瘦削，如陸探微畫人像的『筆迹勁利如錐刀焉』。在中國人的形像，長江以南的人，多淸癯瘦削，長江以北，尤其是大河以北的人，多渾厚圓潤。北魏孝文帝（拓跋弘）醉心漢化，遷都洛陽，一切制度，都效法漢人，在藝術上當然也要受江南、梁、陳的影響，



側剖面



平剖面

A.423

第八圖（2）

所以顧愷之、陸探微的藝術作風，傳入了大河以北。實在說起來，清癯的形像，並不是北方人寫實的作法。北齊北周以後，就漸漸有了轉變，如響堂山，天龍山的造像，多是面短而平，趨向北人寫實的作風（按隋以前的塑像，僅是佛和菩薩等像，不能和陶俑的形像作比較）。

隋統一全國以來，一切文物制度，多承襲着北朝，這造像的作風，自然也不能例外。今天看到莫高窟隋代的塑像，和內地各石窟的造像，是同一種作風的。如文物研究所編號的四二三洞內的塑像（圖版九①）。那個釋迦，是短而平的臉，鼻頭也不過高。倚座着的下身，是比較短，外衣是雙領下垂。左右二羅漢的臉形，和衣飾，也是中國樣的。再外左右二個菩薩，圓扁的面龐，小小的嘴角，袒着上身，有幾條飄帶。下身圍着瘦窄的裙子，可能是用印度的粉本，參加了西域的作風，變成中國北方人『時世粧』『曹衣出水』的樣子。這種作風，純粹是隋代統一後，除掉承襲了北齊的制度，同時又變化要以寫實的方法，用到塑像上去；但是一個藝術作品的變化，是中間要有過渡的時間。隋代山東濟南青州各地的造像，面上兩眼距離的遠近，全身上下兩段的比例，以至於全身肥瘦的狀態，都覺得不十分勻襯。至於莫高窟隋代的塑像，總括來說，是大頭大耳，上身較長，下身較短，比例也不勻襯。所以是從南朝傳來清癯的形像，到北齊有了轉變，隋代和其他制度一樣的接受過來，同時在寫實程度上，短短的二十多年中，沒有到達圓滿的地步。以至比例有些不十分勻襯，直到初唐以後，這塑像的藝術，才整齊起來，和北朝有一種不同的格調，完全成爲中國人的樣子。

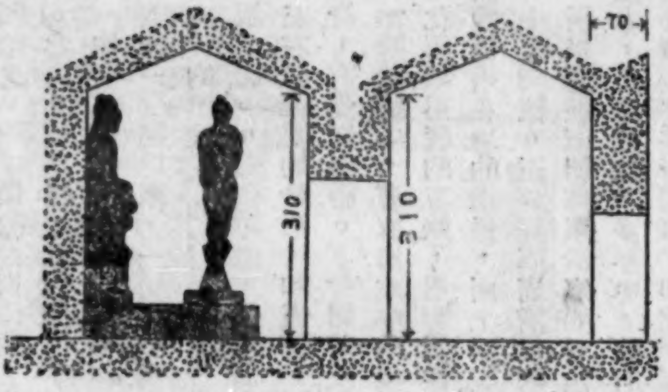
（四）唐代（公元六一八——九〇六）的石窟構造及其塑像

隋代雖然統一了全中國，但是匆匆的過去，對於藝術方面，僅有一個初步的演變，並沒達到進一步的改造，所以表現在塑像上的，是比例不勻。到了唐代，將近三百年悠遠的時間，固然有些時候

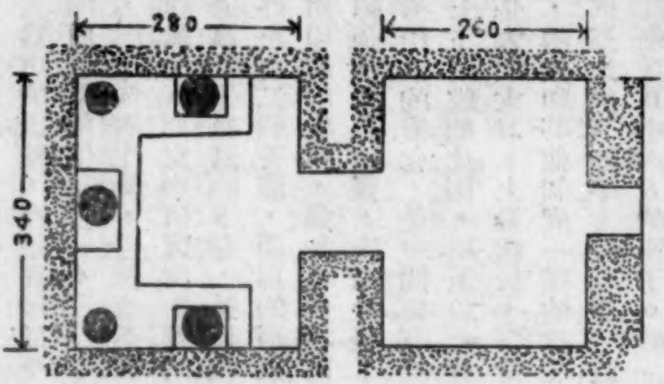
在變動，可是休息的期間，也不算短。因此在藝術上的，是自成一種格式，與前代截然不同了。敦煌藝術在唐代三百年中，可分作初、盛、中、晚，四個階段，所以也就是莫高窟最興盛的時代。

（1）石窟構造的形式

莫高窟唐代開鑿的石窟。據文物研究所最近的統計，有二百零六個，幾乎佔全數的一半。這些石



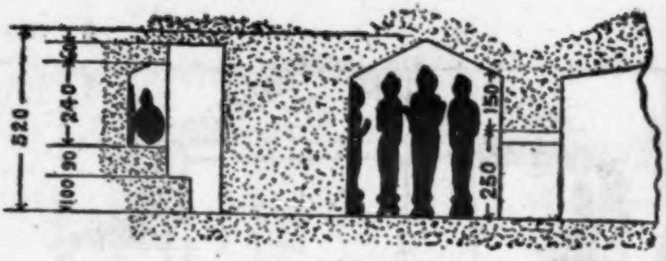
側剖面



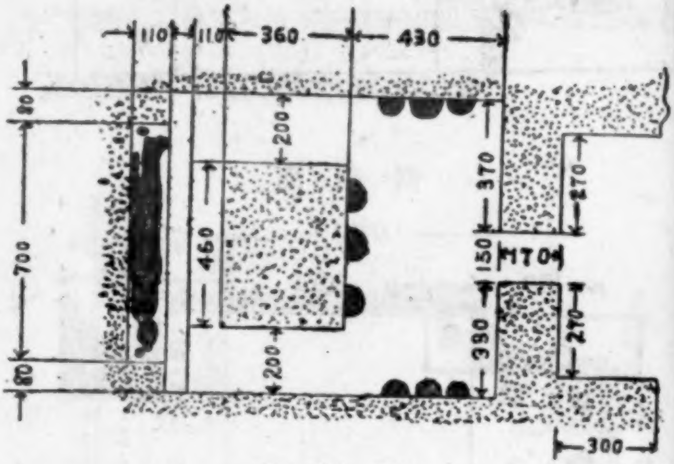
平剖面

A.371

第九圖（1）



側剖面



平剖面

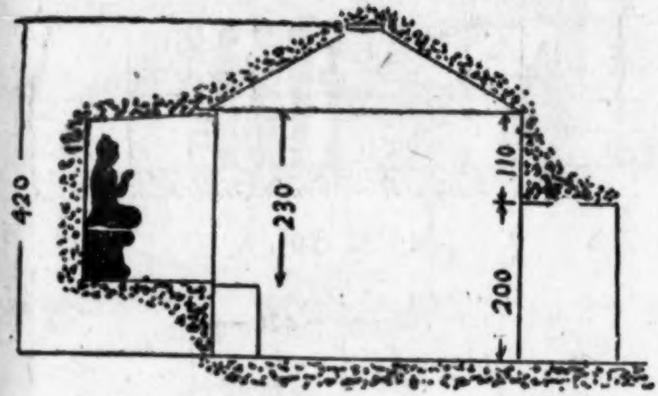
A.332

第九圖（2）

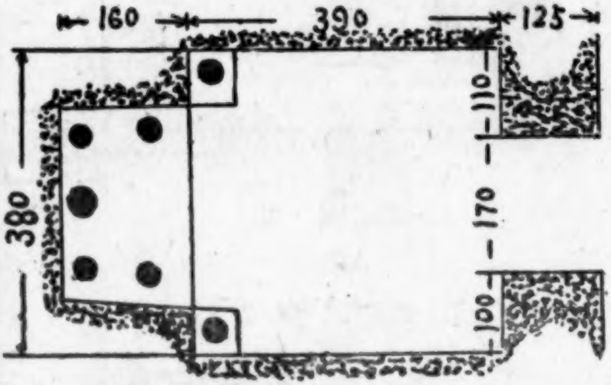
窟大部分是和北朝、隋的形制不一樣，以全代而論，多是方形的，僅後壁造一個很深的龕，內裏塑上幾個像。初唐的石窟，有的還承襲着隋代的遺制，如$\frac{A.371}{P.160}$ $\frac{A.332}{P.146}$兩個洞。（第九圖）都是起脊式人字形的窟頂。三七一窟，繫成前後兩個大洞和雲岡第九、第十、第十二窟的形式相同，內裏左右後三面沿墻，起的基壇，和南響堂山第七、第八等窟的基壇也相同，這當然是承襲着北朝的遺制了。三三二窟的中間還有中心方柱，柱後造涅槃像，更是北魏到隋的繫窟作風，同時也有方形的石窟，後面繫成一個淺的佛龕，內裏塑了許多像，和盛唐以後繫窟的形式一樣。

盛中晚唐三個時期，是封建主壓榨最厲害的經濟環境中，轉變到不可收拾流離失所的狀況下，在

這冗長的時間，雖有些變動，但是統治者的皇帝，並沒有更改。文物制度上，從初唐的改革，漸漸變更，在封建社會裏，也得說是開了一次花，到今天還閃耀在我們的腦子裏。藝術方面，當然和其他一樣的前進着。在鑿窟上，也和前代起了一種不同的樣式。總括來說：這三個時期的窟形，完全是方形的，如毘訶羅的樣式。窟頂漸漸斜上，到正中心造成凹進的方形藻井，後壁（西壁）鑿成一個較深



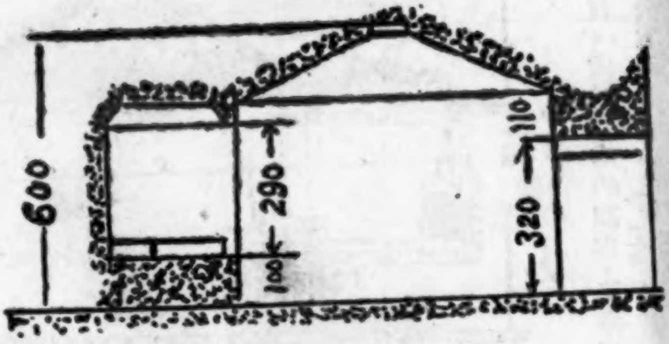
側剖面



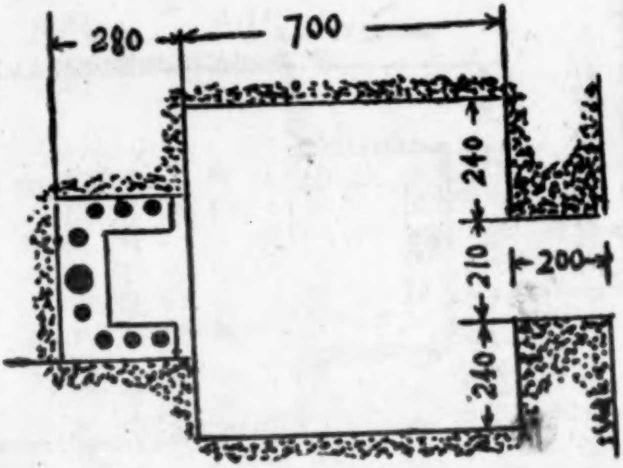
平剖面

A.103

第十圖（1）



側剖面

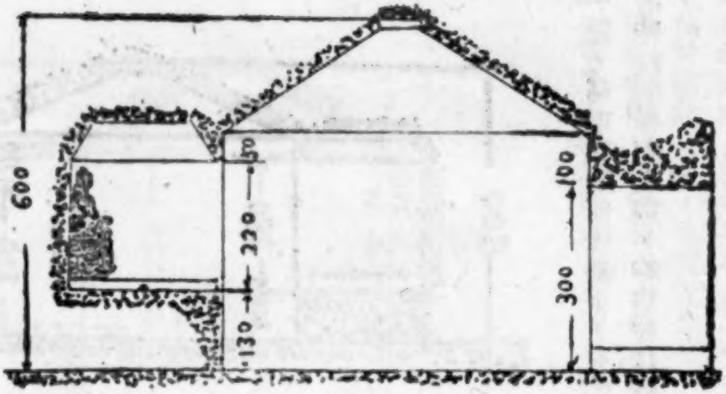


平剖面

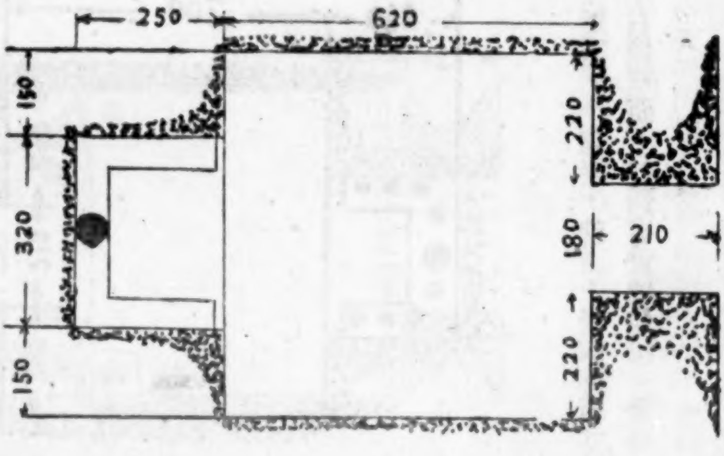
A.29

第十圖（2）

的小龕，龕頂有的向後斜下，有的也作成藻井形式，小龕裏，就塑上幾個佛和菩薩等像（第十圖）。晚唐時候的後面小龕，距龕底比較高一點，左右後三面，特別有畫成條幅，像屏風式的壁畫（第十一圖）。



側剖面



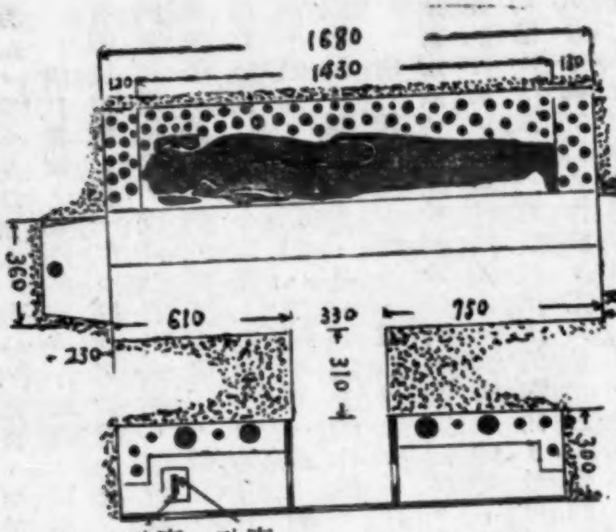
平剖面

A.156

第十一圖

也有一種長方形的洞窟，後壁塑佛涅槃像，左右鑿小淺龕，龕內塑像，在莫高窟最顯著的是大曆十一年（公元七七六）$\frac{A.148}{P.10}$號窟，和大蕃（吐蕃）比丘題名的$\frac{A.158}{P19\ Bis}$號窟，都是中唐時候遺的，這也

一年（公元七七六）$\frac{A.148}{P.10}$號窟，和大蕃(吐蕃)比丘題名的$\frac{A.158}{P19\ Bis}$號窟，都是中唐時候造的，還也是另外的一種格式（第十二圖）。



平剖面

A.148

第十二圖

（2）塑像

唐代的塑像，和以前各期多不相同。不同的要點，在文獻上是找不到的，因爲古人論藝術僅是說到了畫，而沒有談到塑像。塑像的發展，如果拿保存到現在的唐代造像，作一比較研究，可以知道，塑像的發展和畫的發展，有相當的關係。在畫的發展上，從漢畫像起，所看到的人物，都是淸癯瘦削，不重視線的運用，只在面的表現，後來一再轉變，尤其是北魏後期到東西魏，運用到壁畫上，也是『秀骨淸像』，都有陸探微的手法。固然在莫高窟北魏壁畫的表現上，許多是承受了印度或是西域的圓圓面龐的畫風。但究竟民族的形式，極其濃厚，很短的期間，就又變成淸癯的樣子，雲岡晚期，伊闕北朝全期，莫高窟西魏全期的浮雕和壁畫，就是最好的實例。這種淸癯的形像，一部分是江南人像的寫實，一部分是當

時的風尙，因而就有這種形的作出。所謂『陸得其骨』，『筆迹勁利如錐刀』。『古之嬪擘纖而胸束』，完全是江南人一部分的寫實，至於大河南北，全中國的人，是不是這樣，是大有問題的。

唐代畫家，初期的有大小尉遲，以至於閻立本。尉遲是于闐人，閻立本據陳寅恪先生的考證，也有西域血統（註二）。歷代名畫記上說：尉遲的畫，如『屈鐵盤絲』，可證是注意線條，從西魏以後的莫高窟壁畫，就可以看出來的。這還是承襲着西方傳來的畫風，混成爲北方的格調。到唐代中期的吳道子，就和他們的畫風不同了，圖畫見聞誌記吳道子的畫說：『嘗觀所畫墻壁卷軸，落筆雄勁，而傅彩簡淡』，古今畫鑑上也說：『吳道子筆法超妙，爲百代畫聖，早年行筆，磊落揮霍如蓴菜條。人物有八面，生意活動，方圓平正，高下曲直，折算停分，莫不如意。……世謂之吳帶當風。』這種生動雄勁，磊落揮霍，是一變過去的作風。成爲唐代特有的畫法。

唐代統一全中國後，雖然也吸收了許多江南的制度，但大部分的制度，據陳寅恪先生的意見，是承襲着隋代，間接繼承北齊的制度頗多。在藝術方面北齊所開鑿的石窟，上節已經說過，多是渾厚勁健的作風，爲隋代所繼承。到唐的時候，三百年中，塑像的作風，既改正清瘦的形像，又改進方圓不勻襯的手法。一看唐代出土的陶俑，也可以得到一個輪廓。表面上用印度健馱羅式的外形，骨子裏滲入了中國的寫實作法，尤其是北方人生動雄勁的圓潤柔和作風。這是唐代塑像基本改進的情形，也就是七八世紀佛教美術作品，達到最高的頂點。

初唐的塑像，已經比隋代改進多了，如 A.332/P.146 號窟的佛像及菩薩像，圓圓的臉，豐滿的下頤，雙領下垂的外衣，緊貼在下身的裙子，勁健生動的樣子，是隋代趕不上的（圖版十①）。又如 A.322/P.139B 號窟，後龕內的塑像，一佛、二僧、二菩薩、二力士。在佛像的特徵上，頭上由高肉髻變爲印度式的螺髻，最下變成束腰式的須彌座。二僧的外衣，完全成爲中國的樣式。菩薩上身雖然袒裸；但是由左肩

斜下的巾帶和瓔珞的複雜，也是和前代有區別了。至於戴着盔穿着甲的力士，更是北朝所沒有的（圖版十②）。這一窟內的像，已經是進一步走入寫實的路程上。每一個像的面容上，衣飾上，都接近了中國人的樣子。在手法上，更是勁健雄厚，生動磊落，衣紋清晰，線條深刻。以健駄邏的藝術爲基礎，加入中國吳道子畫佛圓光『風落電轉』的手法。天龍山第十七窟和伊闕奉先寺的造像，也是初唐的標準形式，所以成爲一代傑作，是後來所趕不上的。

唐代中期的塑像，在大原則上，是和初唐沒有什麼不同的。不過在塑像的風度上，是進一步，更寫實了。楊惠之是當時塑像的聖手，在畫史上說，他也是很會畫的，不過他的名望，沒有吳道子那麼高，所以就改攻塑像，其他像在東京敬愛寺塑像的張壽、竇弘果、趙雲質等人，也都是當代塑像的高手（註二）。雖然對塑家還有些記載，可是對塑像的風格，畫史上是沒有說過的。如果詳細摩索莫高窟盛中唐的塑像，才知道不僅吳道子的畫在唐時有了大的改變，就是塑像，也和畫風一樣，起了變化，如$\frac{A.45}{P.120g}$號窟（圖版十一①）是盛唐的洞，正中釋迦說法的形像，在外衣上，前胸雖是袒着，似乎是印度的裝束，但是變領下垂的格式，十足受了中國的影響。最值得注意的是圓而豐的面龐，不十分長的眼角，低平的鼻頭，除掉高螺髻是印度式的，其餘在面形上，神氣上，磊落生動的樣子上，都是十足中國人形的寫生。這就是說，當時偉大人民的藝術家，他是如何有選擇的接受了印度健駄邏文化，然後透入了中國自己的藝術，混合成爲優良的獨成一格的美術作品。至於羅漢菩薩天王的像，也和佛像一樣的成爲中國自己的藝術品。尤其是高高髮髻，柔媚的面容，纖細輕倩胸腰的菩薩和雄赳赳武士形的天王，和那時候陶俑的形式也相同（圖版十一②），由此可以看出我們的民族形式化是怎樣的濃厚了。

晚唐的作品，依然是承襲着中期的。不過磊落雄厚的風度，有點衰落下去，柔和圓潤的作風，更

進一點（圖版十二），線條的力量不足，塗彩的用法更多。須彌座的束腰中，開始塑惡鬼形的小像，用作捧托的樣子，成爲遼代以後佛像須彌座下一種體例。

『註一』見陳寅恪先生著『隋唐制度淵源略論稿』禮儀節

『註二』見『歷代名畫記』卷三敬愛寺條

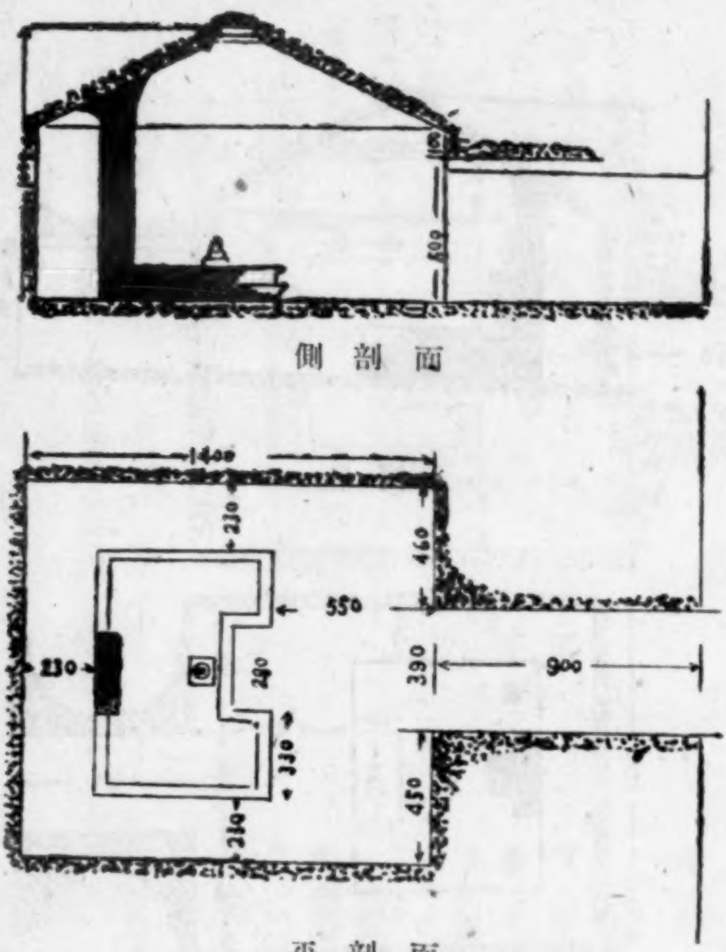
（五）五代宋初（公元九二二——一〇五二）的石窟構造及其塑像

從後唐同光元年（公元九二三）到宋皇祐四年（公元一〇五三），前後一百三十年的時間，在敦煌是曹議金一個世系割據的時代。這個期間，內地正在四分五裂的鬥爭着，可是在敦煌到是很平安的渡過去。封建主們，凡是在平靜無波的時候，才能施出它剝削的伎倆，奴役人民，替它們作出許多無關生產的奢侈品，供它們來揮霍。莫高窟在這個時期，是相當的興盛，就是封建主把剝削來的財物，要作功德，開鑿用以迷惑人民的佛窟。但是由於這樣的剝削工程，倒把古代勞動藝術家的作品，留給到現在，供我們研究和創造。這期的時間，本來應當上溯到唐昭宗景福（公元八九二以後）前後，索勳主政敦煌時代。因爲索勳作歸義軍節度使時候開鑿的 A.196/P.63 號窟，它的洞形，已經和曹氏時代開鑿的相同。不過曹氏割據敦煌在後唐時代，因此也就把這一段，完全放在曹氏割據敦煌的期內。

（1）石窟構造的形式

曹氏時代莫高窟的石窟，和以前有一些不同，比較大一點的，在窟內中部，距左右後壁二公尺上下的中間，要作起一個大的基壇，基壇上面，要塑起佛像。後邊正中，從鑿窟時，就鑿成寬約三公尺，厚近三公分背屛式的石壁，上通到窟頂。正中的佛像，就塑在背屛式後壁的前面。這種形式，究竟是中心方柱的變形，或者是在佛教美術上另有一種作法，現在是無從知道的。不過後壁的上段，

畫成天蓋，天蓋下有畫成佛龕起券部分尖拱的樣式。又有兩邊畫菩薩像，正中塑一個佛像。這種形式，可能開啓後來佛廟裏、佛像背後木板壁或是磚壁的先河。渾源縣元永安寺大雄殿內正中佛像背後就是這樣的。至於窟形都是方的，四周完全畫着壁畫，頂上有一凹入的小藻井，窟頂四角，各凹入成三角形，每角內各畫一天王像。門洞甬道，有的很長，像 A.61/P.117 號窟，就有九公尺長，A.98/P.74 號窟，就有六公尺八寸長，這樣的洞形，多是敦煌統治者曹家建造的。（第十三圖）



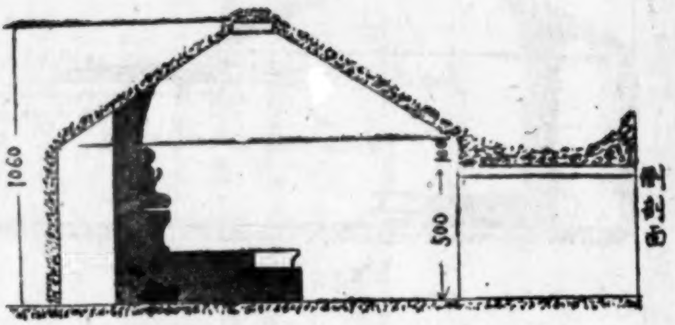
側剖面

平剖面

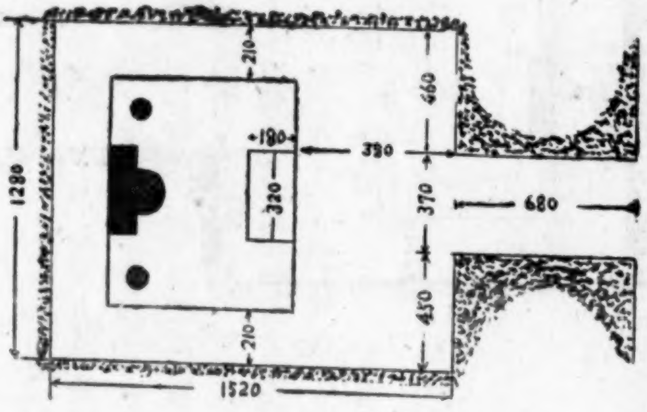
A.61

第十三圖（1）

又有一種也是方形洞，洞的中心，也有基壇，基壇上塑了像。只是基壇後邊，沒有通到窟頂背屏式的後壁。這樣洞窟，也是五代宋初的一種格式。（第十四圖）



側剖面

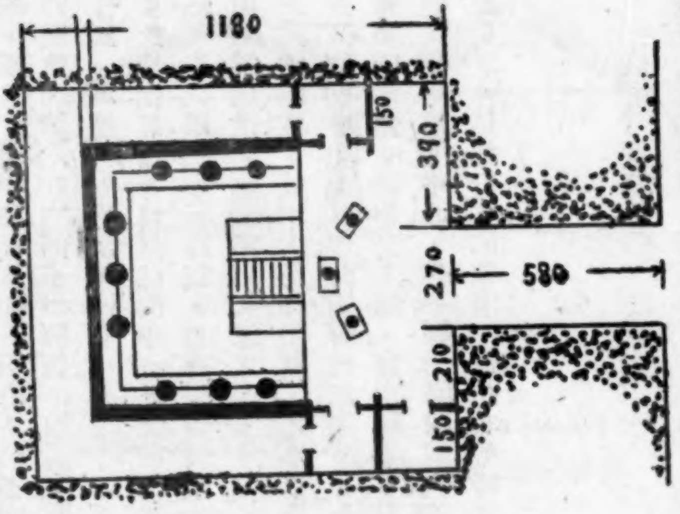


平剖面

A.98

第十三圖（2）

式的後壁。這樣洞窟，也是五代宋初的一種格式。（第十四圖）



平剖面

A.454

第十四圖

以前各代的石窟，窟口外，都要有簷屋閣道式的木建築，可是今天完全看不到了。能看到的，只有五代曹氏一期，在 A.196/P.63（索勳鑿的洞）A.431/P.130 A.437/P.123 A.427/P.136 A.444/P.120a 號各窟，都有木製窟簷，結構比較簡單，最早是索勳鑿的，約在唐昭宗景福元年，到乾寧元年（公元八九一——八九四），其餘有宋乾德八年（公元九七〇即開寶三年，河西距中原較遠，交通梗阻，所以改元以後的幾年還沒有得到通知。）太平興國伍年等窟簷的建築。這些比遼代現存的各建築，還要早上幾年。這些窟簷的造成，一方是爲保護石窟，使不至受流沙的壅沒，一方是可以作成閣道，游人從這可以通行各窟。

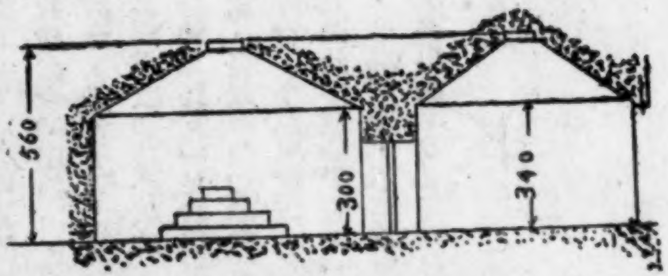
（２）塑像

五代到宋初的塑像，可以說是莫高窟藝術衰落的階段，這個時期，固然在敦煌是平靜無亂，造

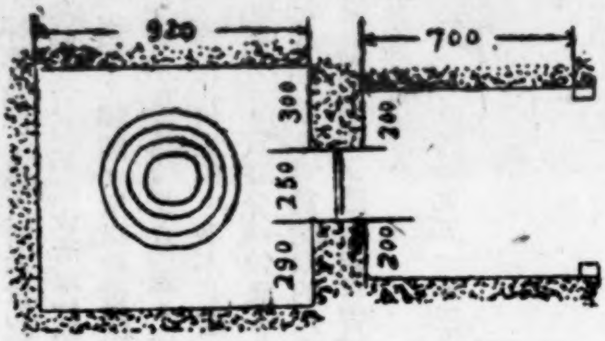
窟也相當的多。但是在造像的藝術上，是沒有進步，相反的又有退步的現象。$\frac{A55}{P118F}$號窟（圖版十三），是五代宋初曹氏時代，標準的洞窟，正中倚坐的佛像，高度比例，到很勻襯，兩腿下垂，衣紋緊裹，好像是初唐的格式；但是圓而扁的臉形，不輕快的鼻眼，鬆懈沒勁的線條，都表現出衰落的樣子。在菩薩的形像上，雖然增加了許多的瓔珞，和多層的天衣，可是活潑輕倩的樣子，是不能和盛中唐時期相比的。至於穿着甲胄的天王，只有看到愚蠢，並沒覺到雄偉。第$\frac{A.261}{P.109A}$號窟內的塑像，和P118號窟的塑像，就是好的例子（圖版十四）。至於須彌座束腰外所塑的力士，作托扛的形式，是承繼着晚唐作風，和遼代的作法相同。

曹氏統治瓜沙，自皇祐四年（公元一〇五二）以後，根本爲西夏所據，對於興建佛窟的事，沒有再繼續下去。雖然在莫高窟，也有幾個洞內，有西夏的供養人像；但是並沒有正式鑿洞，沒有什麼特殊藝術上的創造，也就不列入這文內。

到元的時候，統治者信仰宗教，並不以佛教爲主，雖然有寶慶寺重修的記載，並不十分重要。所以在莫高窟的歷史上，也沒有輝煌起來。只全區北頭的幾個窟，可能是元代開鑿的，內裏的壁畫，完全是密宗的佛像。洞形是方的，窟頂斜上，有凹入的小方形藻井（第十五圖）。和唐代的窟，沒有什麼不同。只是窟的中心，作一圓形階級式的基壇，四周邊上，畫成靈門，門裏繪出彩畫，上面佛像，可惜沒有了。這樣形式的基壇，倒是其他時代所沒有的（圖版十五）。



側剖面



平剖面

A.465窟

第十五圖

（六）結語

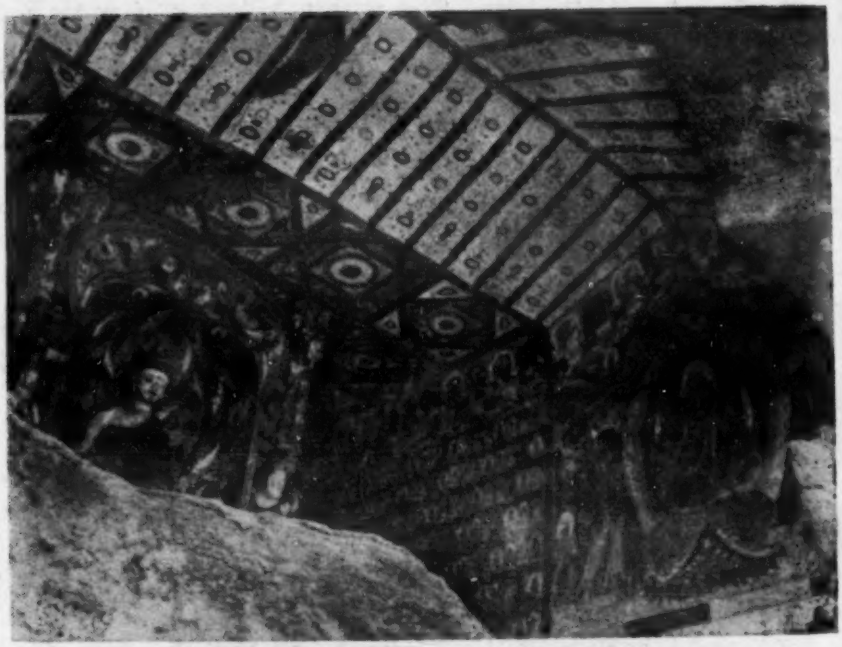
中國美術史，五十年前是很少有人研究的，近幾十年來，雖然有人研究，但是研究的人，多苦於資料的缺乏。同時過去的先生們，又不重視實物的資料，多在文獻中找出路，自然不易得到正確的結論。中世紀的藝術作品，佛教美術，是佔大部分的。可是到過雲岡、伊闕各地石窟寺的人，多注意文字的記載，而不重視美術作品，過去搞美術工作的人，多學一些西洋的美術，而忽視了學中國自己的美術。一九四二年向達先生到敦煌莫高窟後，鑒於前代偉大的藝術工作者給留下的精美作品，沒有人來懂得保護，甚至於搞藝術工作的某一種人，反倒剝壞莫高窟的壁畫，因此在重慶大公報爲文呼籲把莫高窟歸政府管理，結果前國民黨反動政府教育部設立了國立敦煌藝術研究所，由常書鴻先生任所長，到現在爲止，整整

是八年的時光，常先生在那又荒凉、又危險、四周是戈壁的小綠洲中，不間斷的作了八年工作，領導着幾位搞美術工作的同志們，摹了幾千幅壁畫，這實在是對人民有了貢獻。值得敬佩的。

可是注意『敦煌學』的人們，多是研究石室出的寫經，或是石窟內的壁畫。對於塑像這方面，倒是很少有人去重視。如果打開歷代講美術的書，論畫的倒是很多，講雕塑的，就看不到了。雕塑不是美術品嗎？不是偉大的藝術工作者創造的嗎？是的，是美術品，也是美術上最重要的一部門，就是因爲封建社會的壓迫下，學畫的人，都算是匠，爲人所不重視，學雕塑的人，更不用說了。閻立本的奔走駭汗，勸告子孫，再不要學他，其餘沒有他那樣政治地位的人，自然要和他思想相同了。唐代楊惠之是和吳道玄同時學畫的，只因爲道玄聲光獨顯，所以他發憤改塑，時論說：『道子畫，惠之塑，奪得僧繇神鬼路。』足證楊惠之的塑像，也不低於吳道玄的畫。今天看莫高窟唐代中期的塑像，實在是逼肖逼眞，是最有價值的美術品。也是最值得研究的。我不是搞美術工作的，對美術品，欣賞、鑑定，都是外行，今寫出這篇小文，錯誤一定很多，實在覺得惶恐。不過在介紹祖國的偉大藝術品原則下，能有人因此作進一步的研究，那是最希望的了。至於造像的尺度，向覺明師的敦煌藝術與西域之關係文中，已經講過，不再重複寫出。關於鑿窟塑像，隨時蒙常書鴻所長指示，全幅插圖，多是劉慧達同志給我畫出的，我一同在這裏，致最崇高的敬意。

一九五一、三、五、脫稿於北京大學考古室。

圖版一（1）（2）



（1）$\frac{\text{A251}}{\text{P103}}$號窟頂圖

（2）雲岡第二十窟露天大佛

圖版二

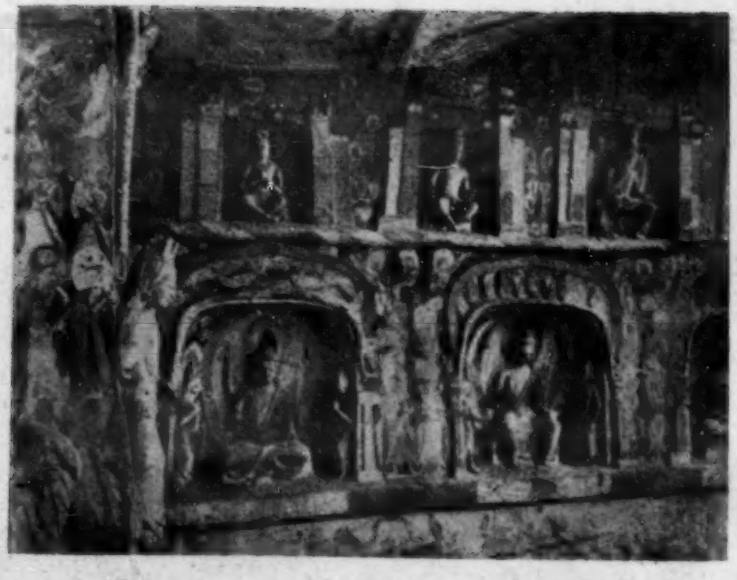
雲岡第六窟的造像

圖版三

$\frac{A275}{P118m}$號窟彌勒菩薩像模型

A259/P111號窟釋迦多寶像

圖版五（1）（2）



（1）$\frac{A259}{P111}$號窟北壁三龕內的塑像

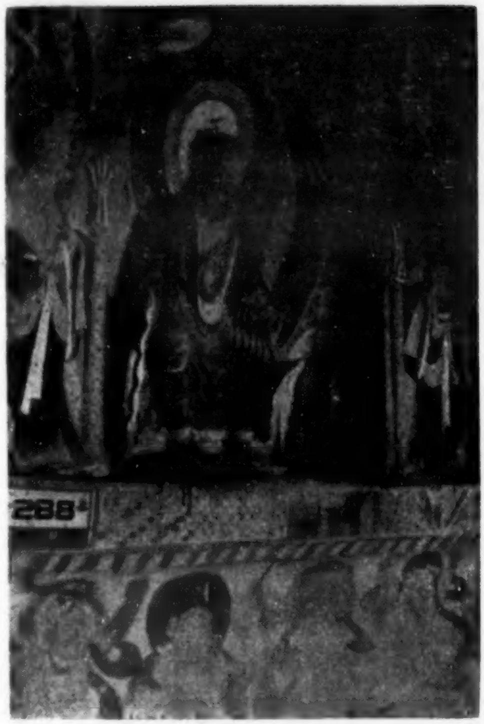
（2）雲岡第九號窟前窟東壁的造像

$\frac{\text{A 260}}{\text{P 111a}}$號窟釋迦苦行塑像

圖版七

$\frac{\text{A254}}{\text{P105}}$號窟的彌勒佛像

圖版八(1)(2)



(1) $\frac{A288}{P120}$ 號窟北朝晚期的菩薩像

（2）A435 號窟北朝晚期的天王像

（1）A423 號窟的塑像（隋）

（2）A283 號窟的塑像（隋）

（３）A427號窟內的塑像（隋）

（1）A332 號窟初唐的塑像

（2）$\frac{A322}{P139B}$號窟初唐的塑像

圖版十一（1）（2）

（1）$\frac{\text{A45}}{\text{P120g}}$號窟盛唐的塑像

（2）$\frac{\text{A194}}{\text{P51c}}$號窟中唐的塑像

圖版十二（1）（2）

（1）$\frac{\text{A159}}{\text{P21Bis}}$號窟晚唐的塑像

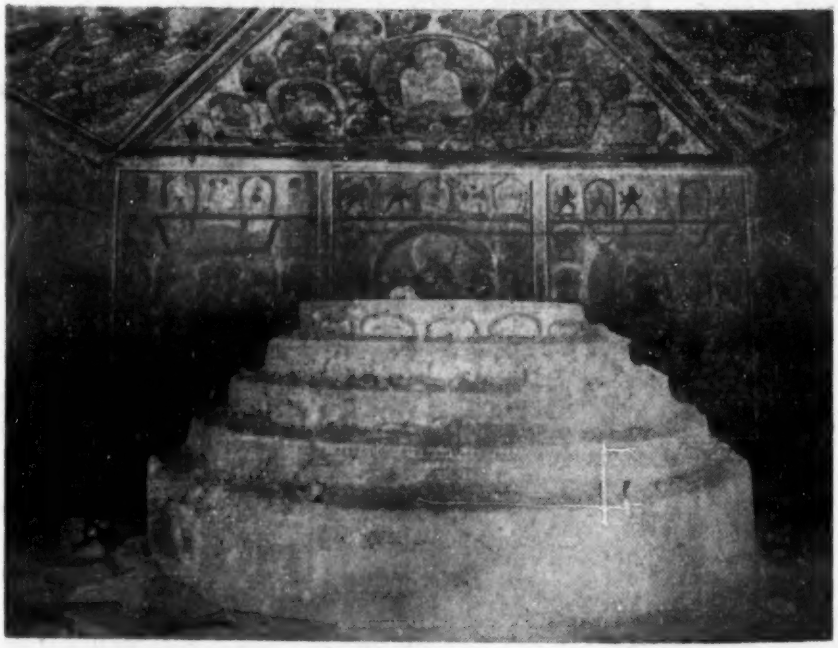
圖版十二（1）（2）

（2）$\frac{A196}{P63}$號窟晚唐的塑像

$\frac{\text{A55}}{\text{P118f}}$號窟五代宋初的塑像

（1）$\frac{\text{A 261}}{\text{P 109a}}$號窟五代的塑像

（2）P118p 號窟五代宋初的塑像



$\frac{\text{A 465}}{\text{P 182}}$號窟元代的窟形

贈閱